

OSKAR HALECKI
Un empereur de Byzance à Rome
Warsaw 1930 edition

DONALD M. NICOL
Meteora. The Rock Monasteries of Thessaly

A. SOLOVJEV & V. A. MOŠIN (Eds.)
Grčke povelje Srpskih vladara. Greek Charters of Serbian Rulers
Belgrade 1936 edition

JU. KULAKOVSKIJ
Istorija Vizantii
Kiev 1913, 1912 & 1915 editions

J. DELAVILLE LE ROULX
Les Hospitaliers à Rhodes jusqu'à la mort de Philibert de Naillac
(1310-1421)
Paris 1913 edition

NICOLAS IORGA
Philippe de Mézières (1327-1405) et la croisade au XIV^e siècle
Paris 1896 edition

In the Collected Studies Series:

HELENE AHRWEILER
Byzance: les pays et les territoires

GUSTAVE E. VON GRUNEBAUM
Islam and Medieval Hellenism: Social and Cultural Perspectives

CHARLES PELLAT
Etudes sur l'histoire socio-culturelle de l'Islam (VII^e-XV^e s.)

NICOLAS SVORONOS
Etudes sur l'organisation intérieure, la société et l'économie de l'Empire Byzantin

FRANÇOIS HALKIN
Saints moines d'Orient

HENRY MONNIER
Etudes de droit byzantin

HANS-GEORG BECK
Ideen und Realitäten in Byzanz

MARIUS CANARD
Miscellanea orientalia

BERNARD LEWIS
Studies in Classical and Ottoman Islam (7th-16th c.)

WALTER ULLMANN
The Papacy and Political Ideas in the Middle Ages

André Grabar

MARTYRIUM

Recherches sur le culte des reliques
et l'art chrétien antique

II

ICONOGRAPHIE

et LXX planches relatives aux volumes I et II



VARIORUM REPRINTS

London 1972

Avant-propos © 1972 Variorum Reprints

ISBN 0 902089 27 7

Published in Great Britain by
VARIORUM REPRINTS
21a Pembridge Mews London W11 3EQ

Printed in Great Britain by
KINGPRINT LTD
Richmond Surrey TW9 4PD

Reprint of MARTYRIUM
Architecture (I^{er} volume), Iconographie (II^e volume), Paris 1946 edition
and Album (LXX planches), Paris 1943 edition

By courtesy of the Collège de France

VARIORUM REPRINT M2

MARTYRIUM

RECHERCHES SUR LE CULTE DES RELIQUES
ET L'ART CHRÉTIEN ANTIQUE

PAR

ANDRÉ GRABAR

DIRECTEUR D'ÉTUDES À L'ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES

ΒΑΝΕΡΙΘΜΙΟΝ ΚΡΗΤΗΣ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

II^e VOLUME

ICONOGRAPHIE

COLLÈGE DE FRANCE
1, Place Marcelin-Berthelot, 1

1946

TABLE DES MATIÈRES DU SECOND VOLUME

DEUXIÈME PARTIE. — Iconographie

	Page
TABLES DES MATIÈRES DU SECOND VOLUME.....	5
CHAPITRE PREMIER. — <i>Images d'hypogée et images du martyrium</i>	7
CHAPITRE II. — <i>Le martyr, thème iconographique</i>	39
CHAPITRE III. — <i>Emplacement des images des saints dans les martyria</i>	105
1. Abside.....	105
2. Conque de l'abside et coupole.....	109
3. Murs des nefs.....	117
CHAPITRE IV. — <i>Les images des théophanies dans les martyria des Lieux Saints</i>	129
1. Leur origine. Les théophanies-visions de l'abside....	129
2. Le thème de la théophanie dans l'iconographie palestinienne.....	172
CHAPITRE V. — <i>Les théophanies-visions dans les absides des chapelles coptes</i>	207
CHAPITRE VI. — <i>Images des théophanies du Christ dans les scènes de l'Enfance, de la Passion et des Miracles</i>	235
CHAPITRE VII. — <i>De la décoration des martyria à la décoration des églises</i>	291
1. Monuments coptes.....	296
2. Monuments d'autres pays.....	310

CHAPITRE VIII. — <i>Des reliques aux icônes</i>	Page 343
DESSINS AU TRAIT.....	359
TABLE DES DESSINS AU TRAIT.....	369
ADDENDA ET CORRIGENDA.....	371
INDEX GÉNÉRAL POUR LES DEUX VOLUMES.....	375
TABLE DES MATIÈRES DES DEUX VOLUMES.....	401

CHAPITRE PREMIER

IMAGES D'HYPOGÉE ET IMAGES DU MARTYRIUM

Dans l'histoire de l'art, les fresques des hypogées des premiers siècles et les reliefs des sarcophages chrétiens restent très isolés, également distants des œuvres païennes de l'époque impériale et des peintures et sculptures des églises postérieures à Constantin. Il est évident toutefois que cet isolement ne peut être qu'apparent et qu'il ne tient qu'à une imparfaite connaissance de l'art religieux de cette époque et, notamment, des plus anciennes décorations d'églises contemporaines ou immédiatement postérieures aux monuments du premier art funéraire chrétien.

De nouvelles découvertes permettront peut-être, dans l'avenir, de reconstituer d'une façon beaucoup plus complète que nous ne saurons le faire ici les liens qui unissent l'art des catacombes à celui des basiliques, en ce qui concerne les images. Les fresques de la synagogue et du baptistère de Doura, dégagées récemment, nous font entrevoir l'importance des constatations qui pourront être faites dans ce domaine. Je me bornerai à indiquer l'une des voies par laquelle l'imagerie sépulcrale des premiers chrétiens s'était rattachée à l'art postérieur : elle se survit à elle-même, dans quelques-uns de ses aspects, en donnant naissance à l'iconographie du culte des martyrs et de leurs reliques. Sur quelques exemples, nous allons essayer de montrer que cette iconographie est née au sein de l'art sépulcral, et comment elle s'en est séparée. Nous aurons ainsi l'occasion de remettre à sa place un chaînon important dans l'évolution de l'art chrétien ancien.

La mission chrétienne dans l'antiquité, différente en cela de la propagande de l'Église du moyen-âge, se fit sans le

concours de l'art. Les apôtres et leurs disciples qui, en peu de siècles, gagnèrent à la religion du Christ les peuples de l'Empire, ne songèrent à aucun moment à appuyer leurs démonstrations par des représentations figuratives, et firent même systématiquement la guerre à toute imagerie religieuse. A leurs yeux, elles se confondaient avec les pratiques idolâtres. Et si, se rendant à la tyrannie des usages de l'époque, le christianisme finit par se départir de cette intransigeance initiale et à laisser pénétrer une imagerie religieuse dans des locaux appartenant à l'Eglise, cette conquête du christianisme par l'art se fit d'abord aux cimetières, et on ne saurait s'en étonner. Il est probable, en effet, qu'on admit un art figuratif au profit des morts avant d'en adopter un pour les vivants. Et cela non parce que cette imagerie étalée devant les défunts ne risquait point de les faire retourner à l'idolâtrie, mais parce que, selon une habitude immémorable et tenace, l'art venait normalement au secours de ceux qui désiraient faire durer indéfiniment, après leur mort, tous les mots et gestes qui pouvaient les favoriser dans l'outre-tombe.

La première concession que les chrétiens firent à l'art religieux aurait été donc de lui abandonner un domaine où il n'entrerait point en concurrence avec la parole, réservée aux vivants. Mais, de ce fait, l'image recevait une valeur morale particulière, puisqu'elle était chargée de rendre présent à jamais, en face du cadavre, le contenu de la foi du défunt, plus exactement sa foi en la résurrection dans le corps pour l'éternité, au royaume du Christ.

Car, en fait, toutes les images de cette iconographie sépulcrale ont pour thème unique la survie après la mort. Seulement, ce problème de la survie, tel qu'il se posait à l'occasion du trépas de chaque chrétien, se présentait sous des aspects différents, et des groupes d'images particulières furent créés pour leur assurer des pendants iconographiques. Voici comment je propose de les définir, en tenant compte de ce qui nous intéressera surtout dans cette étude, à savoir l'évolution ultérieure de l'art sépulcral, lorsqu'il sera mis à contribution par le culte des martyrs et des reliques.

Dieu a promis à ses fidèles la vie illimitée qu'il leur assure après avoir lui-même vaincu la mort : un premier thème de cet art sépulcral est celui de la puissance de Dieu, puissance qui, établie lors de ses manifestations multiples dans le passé, au profit des justes, peut permettre d'accepter par la raison la croyance dans la résurrection du défunt et qui, en même

temps, saura le protéger, lui et sa tombe, contre Satan. Mais la vie éternelle dans l'outre-tombe n'est promise qu'aux seuls fidèles qui, de leur vivant, se sont préparés consciencieusement à la réunion définitive avec Dieu, récompense suprême des justes : une deuxième suite de figurations diverses traitera ainsi des droits à la résurrection et au Paradis, acquis par le trépassé, notamment par son baptême et par la communion avec le Christ, constamment renouvelée dans les mystères qui le consacrent au Christ et lui firent faire les premiers pas vers la vie éternelle. Enfin, comme il est difficile de s'arrêter aux seuls rappels des promesses déjà anciennes d'un avenir meilleur, sans se laisser tenter par une évocation directe de cet avenir (ou peut-être du présent, car on ne semble pas avoir pu fixer exactement, dans le temps, le moment où le mort pénètre au Paradis), le sort d'outre-tombe du défunt fait l'objet d'un groupe spécial d'images. Après quelques hésitations, on figura ainsi l'âme du mort ou lui-même ressuscité dans l'au-delà, dans son corps et même avec ses plus beaux vêtements ; on représenta, en outre, son séjour au Paradis, les délices de ce séjour et aussi le moment, étonnant entre tous, où il fait son entrée dans le royaume de Dieu, et les étapes de son installation définitive parmi les élus.

Ce programme idéologique a été interprété de diverses manières et au moyen d'une série de types iconographiques dont nous n'aurons à nous occuper que dans la mesure où cet art inspira l'imagerie du culte des martyrs. Dans cet ordre d'idées, rappelons d'abord l'un des procédés de l'iconographie sépulcrale primitive, qu'elle partagea d'ailleurs avec d'autres aspects de l'art paléochrétien, et qui a consisté à figurer des scènes historiques, aux sujets tirés des deux Testaments, pour rappeler des cas éclatants d'interventions divines en faveur des fidèles. On croyait utile de se référer à ces antécédents au moment où l'on demandait à Dieu de renouveler sa faveur au profit d'un vivant ou d'un mort. Les prières antiques, juives, gnostiques et chrétiennes¹, nous ont familiarisé avec cette formule : sauve un tel, comme

1. E. LE BLANT, *Études sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles* (1878), introduction, p. vii et suiv. (= *Rev. Arch.*, 1879, p. 222 et suiv., 576 et suiv.) ; K. MICHEL, *Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit*, dans *Studien über chr. Denkmäler*, von J. Fischer, I Heft (1902) ; W. ELLIERS, *Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten vier Jahrhunderten* : *Studien...* Fischer, 20, 1930.

tu as sauvé Daniel dans la fosse aux lions, Noé lors du déluge, Jonas englouti par la baleine, etc. Les iconographes, sans illustrer l'une de ces prières, et la *commendatio animae*¹ pas plus qu'une autre invocation concrète, ont appliqué le même système, en représentant l'un ou l'autre, et souvent plusieurs de ces « saluts » historiques, lorsqu'ils se chargeaient d'exprimer par l'image l'espoir du salut, souhaité ou assuré pour un contemporain. Le procédé était applicable aussi bien dans un baptistère, comme le montrent les fresques de Doura², que dans l'art sépulcral où on le constate le plus fréquemment : car la même question du salut se posait à la suite de la consécration par le baptême et après la mort. Et comme, d'une façon plus générale, elle était, à tous les moments de la vie, au centre des préoccupations du fidèle, les objets les plus variés pouvaient offrir des exemples d'une iconographie analogue. Elle n'appartient en somme de préférence à l'art sépulcral que dans la mesure où la mort donne une acuité particulière au problème du salut final, et aussi parce que, pour cette raison précisément, l'art religieux se dépensait surtout dans les ensembles sépulcraux.

Partout où elles apparaissent, ces images des « saluts » sont des rappels d'exemples de la puissance de Dieu, et à cet égard leur valeur religieuse était équivalente. Il est instructif d'observer que sur les dalles funéraires des *loculi*, dans les catacombes romaines, les épitaphes stéréotypées peuvent être accompagnées de n'importe laquelle de ces images gravées dans le marbre, et que tel exemple de salut ou tel symbole abstrait de la foi y alternent ou y voisinent, auprès d'inscriptions quasi identiques, avec celles par exemple qui se terminent par le souhait d'un repos *in pace*.

Tous ces paradigmes de saluts sont, par conséquent,

1. C'est ce qu'admettaient Le Blant et de nombreux archéologues qui l'ont suivi.

2. Scènes de « saluts » parmi les fresques conservées de ce baptistère (début III^e) : David et Goliath, Guérison du paralytique, le Christ et le Samaritain au puits. Tous ces paradigmes de saluts, dans le passé, annoncent le salut futur que représente le Bon Pasteur conduisant son troupeau. Comme de juste, cette dernière image occupe la conque de l'abside, tandis que les « saluts » historiques figurent sur les murs latéraux. *Excavations at Dura-Europos. Report of the Fifth Season*. Yale Univ. Press, 193, p. 193; W. SUTTON, *L'église et le baptistère de Doura-Europos*, dans *Annales de l'École des Hautes-Études de Gand*, I, 1937, p. 161 et suiv.; M. ROSTOVCEV, *Dura Europos and its Art*, Oxford, 1938, p. 100 et suiv.

interchangeables³. Et il faut l'admettre également pour les figurations tirées du même répertoire et en tous points semblables, qui décorent les murs des catacombes. Lorsque, par exception, on y relève une légende, comme dans un *cubiculum* du cimetière *in Cyriaco*, cette inscription se rapporte non pas à la peinture qu'elle accompagne et qui figure Jonas à l'ombre de la citrouille, mais au défunt enterré auprès de cette peinture : *Zocimane in Deo vi (vixit)*⁴. L'image de la fresque n'a donc pas d'autre fonction que l'image gravée sur les dalles : ici encore, ce ne sont que des paradigmes ou des symboles équivalents, qui rappellent les uns la puissance de Dieu assurant le salut des fidèles, les autres les raisons spéciales que ceux-ci avaient d'espérer le salut. Et il est certain que les reliefs des sarcophages qui reproduisent les mêmes sujets ne poursuivaient pas un autre but, quoique aucune inscription ne vienne le préciser, comme sur les dalles et les fresques. D'ailleurs, cette absence de légendes sur les sarcophages, ainsi que leur rareté auprès des images murales, confirment indirectement l'interprétation que je propose : si les légendes qui nomment le sujet historique représenté ont été toujours jugées indispensables lorsqu'il s'agissait de figurer pour lui-même un épisode de l'écriture, elles pouvaient être omises dans les images de paradigmes interchangeables⁵. Et cette attitude vis-à-vis des figurations expliquerait aussi la liberté avec laquelle les fresquistes, les graveurs et les sculpteurs choisissent les scènes bibliques ou

1. Exemples : DE ROSSI, *Inscr. Christ. Urbis Romae*, Nouv. série, I, p. 242, 263, etc.; GABRUCCI, *Storia*, p. 484; O. MARUCCI, *Epigr. crist.* (1910), pl. III-V. Cf. K. M. KAUFMANN, *Hdb. d. altchr. Epigraphik* (1917), fig. 47-50, 305.

2. J. WILPERT, *Die Malereien der Katakomben Roms*, pl. 215.

3. Sur la fameuse coupe de Podgorizza (De Rossi, *Bullettino*, 1877, pl. 5 et 6) où, par exception, des légendes descriptives accompagnent chacune des images du cycle des saluts, leur libellé confirme l'interprétation que nous donnons de cette imagerie. P. ex. pour la scène avec Jonas : DIVNAN (= Jonas) DE VENTRE QVETI LIBERATVS EST; pour les Trois Adolescents : TRIS PVRI DE EGNE CAMINI (LIBERATI SVNT); pour Daniel parmi les lions : DANIEL DE LACO LEONIS (LIBERATVS EST); pour la Résurrection de Lazare : DOMINVS LAZARVM (RESVIVIT). Particulièrement suggestives sont les légendes où, en omettant le LIBERATVS EST, on conserve la tournure : DE. Ce bout de phrase pouvait suffire parce que le même verbe était applicable à toutes ces légendes. Dans les deux cas qui, par exception, emploient une autre formule, les inscriptions affirment directement soit que le Christ a ressuscité Lazare, soit que Pierre a fait surgir l'eau du rocher. Bref, partout les légendes marquent ou bien le salut lui-même, ou bien l'acte dont il a été la conséquence.

évangéliques et les représentations symboliques qu'ils réunissent dans un même ensemble, et les groupent sur les parois des hypogées, les dalles funéraires et les façades des sarcophages. Ils arrivent même à confondre des éléments empruntés à plusieurs sujets, à l'intérieur d'une même scène ou à les répéter plusieurs fois, en ne tenant aucun compte de la vérité historique ni de la vraisemblance : ainsi parfois la colombe avec son rameau d'olivier est représentée deux fois, symétriquement, des deux côtés d'Abraham, ou bien elle s'approche en volant des trois adolescents de la fournaise¹. Ni le nombre de ces images, ni l'ordre dans lequel on les citait, ne pouvaient avoir ici la même importance que dans un cycle narratif ou didactique ; et ces rappels des paradigmes de saluts n'avaient nul besoin de se faire passer pour des représentations véridiques et complètes des événements auxquels ils se bornaient à faire allusion.

La psychologie de cet art qui, dans la plupart des cas, s'applique à faire revivre les manifestations de la puissance de Dieu, lui assure un succès dans l'imagerie apotropaïque. On retrouve, en effet, sur une série de médailles qui, après avoir été portées au cou, ont accompagné leur propriétaire dans leur tombeau, quelques-unes des images typiques du répertoire sépulcral paléochrétien (Sacrifice d'Abraham, Adoration des Mages, Bon Pasteur, etc.) et, auprès de ces figurations, des légendes du type que nous y avons relevé tout à l'heure : *Secundine vivas*. *Zosime vivas*². Une coupe en verre, trouvée près de Trèves, offre comme légende pour un Sacrifice d'Abraham : *in Deo vivas*³. Une fois de plus, ces images ne valent pas par le sujet historique précis qu'elles évoquent, mais par le rappel de la force divine, la même partout, qu'elles contiennent invariablement (il s'agit d'amulettes).

J'ai dû m'arrêter un peu longuement à ces caractéristiques de la catégorie centrale des images paléochrétiennes pour expliquer l'apparition de l'un des groupes les plus anciens

des images des martyrs. Ces figurations sont venues se joindre aux paradigmes de saluts, dans chacune des trois séries principales des monuments que je viens de rappeler : les peintures murales des hypogées, les reliefs des sarcophages, les médailles prophylactiques. Or, on ne comprendrait pas martyrs dans les cycles plus anciens, si on ne savait pas que ceux-ci offraient essentiellement des images de saluts, de célestes du salut équivalents, et évoquées en qualité d'antécédents du salut accompli. En fait, les images des martyrs suite aux sujets bibliques et évangéliques de cette espèce : ils prolongeaient dans le temps et jusqu'à une époque avancée la série des manifestations de la puissance divine et des saluts qu'elle assurait ; et c'est le thème du triomphe miraculeux sur la mort, victoire due à l'intervention immédiate de Dieu, qui établissait le lien entre l'imagerie des paradigmes antérieurs et l'iconographie nouvelle qu'on y joignait. L'histoire de chaque martyr offrait un exemple de salut de plus, qu'on s'efforçait d'assimiler aux autres, en iconographie et dans les prières⁴, et, comme ces saluts concernaient directement la victoire sur la mort, l'imagerie funéraire se les associait d'autant plus facilement.

Je citerai avant tout autre l'exemple de deux médailles en plomb romaines, parce qu'elles s'apparentent étroitement à d'autres médailles que je viens d'évoquer. Le passage des unes aux autres est assuré. Non seulement les objets sont du même type et leur technique est semblable, mais les légendes qu'on relève de part et d'autre ne se distinguent que par le nom du propriétaire. En effet, les mots *Secundine vivas*, *Zosime vivas* des médailles avec scènes bibliques et évangéliques ont pour pendant, sur celles qui figurent les martyrs ou le culte rendu à leur tombeau, l'inscription répétée deux fois : *Successu vivas*⁵. La formule est banale,

1. Exemples : Sacrifice d'Abraham, à Domitille (WILKIN, *Museo di Napoli*, pl. 396). Trois adolescents dans la fournaise, à Pristille (*ibid.*, pl. 76, 1). Voir aussi une gemme du Br. Mus., où la colombe avec son rameau d'olivier survole un Jonas étendu à l'ombre de la citrouille (KLEIN, *Arch. d. égypte*, fig. 157) et deux médailles amulettes où elle accompagne l'Adoration des Mages (De Rossi, *Bollettino* 1869, n° 3, fig. 9 et 10 de la pl.).

2. De Rossi, *Bollettino*, 1869, n° 3 et 4, avec planches.

3. *Année Werra*, dans *Bonner Jahrbücher*, LXXIX, p. 52, pl. 6.

4. Dans plusieurs prières archaïques, les invocations aux martyrs sont venues se joindre aux invocations des «saluts» bibliques cités comme antécédents. Exemples : MURRI, I, v, p. 4-5 et ELLERRE, dans *Vickes*, I, 23, 1934, p. 224-225. 5. De Rossi, *Bollettino*, 1869, pl. un regard de la p. 36, fig. 8. P. N. KRAUS, *Gesch. d. chr. Kunst* (1898), fig. 16 et 275. La deuxième médaille (De Rossi, *ibid.*, fig. 5) figure à l'avant un porteur d'un vase (d'osier ?) ou d'un clerge, qui s'approche du tombeau d'un martyr en conduisant à la main un jeune enfant. Le revers est occupé par une autre scène d'offrande au martyr (et non par un Sacrifice d'Abraham, comme on l'avait admis d'abord) (v. infra).

mais le graveur s'appuya sur la tradition paléochrétienne que nous avons signalée, en la choisissant pour légende de scènes religieuses. Il n'innova qu'en représentant, d'un côté de la médaille, le supplice de saint Laurent étendu sur son gril, et de l'autre, des dévota du martyr arrêtés devant son tombeau. Sur la première de ces images minuscules, on voit l'âme du martyr s'élever au-dessus de son corps et, les bras étendus en orante, recevoir la couronne du triomphe qu'une main divine lui tend du ciel : on ne saurait imaginer une figuration plus parlante de salut, et l'inscription *Successa* eivus qui l'accompagne se réfère sans nul doute à cet exemple éclatant : que Dieu, qui a assuré le salut de saint Laurent, donne une longue vie (ou : une vie éternelle) à Successa. Plus inattendue, mais aussi plus intéressante pour l'étude du culte des reliques, est la reproduction de la même légende au-dessus de l'image du revers. Ici, c'est le tombeau du saint, tel qu'on pouvait le vénérer, à l'intérieur d'un édifice somptueux, qui offre un équivalent iconographique du salut du martyr, gage de celui de Successa. Nous nous trouvons devant une démonstration plastique rarissime du tombeau de martyr-garant de vie pour le fidèle : le salut-antécédent est rattaché directement à la relique. Ce n'est plus seulement le culte des martyrs, mais celui de leurs reliques qui inspire cette iconographie. Née auprès du tombeau de saint Laurent, elle n'a pu être créée qu'à Rome, à l'usage des pèlerins du *martyrium* constantinien du Campo Verano.

Tandis que la date de ces médailles est incertaine et que la substitution des images de martyrs aux sujets bibliques et évangéliques, sur ces objets, ne peut être fixée au IV^e siècle qu'approximativement, c'est avec certitude qu'on attribue à l'âge constantinien l'introduction des scènes avec saint Pierre dans le cycle des reliefs historiques des sarcophages romains. Ces cycles, on s'en souvient, réunissent des épisodes des deux Testaments qui, tout comme les images semblables des fresques des catacombes, sont des exemples de saluts. Pour la plupart, ce sont d'ailleurs les mêmes sujets qu'on choisit et leur valeur de paradigmes de salut ne peut ainsi

Les deux images sont accompagnées, respectivement des légendes : GAVDEN-TIANVS et VERIGVS VIVIAS. L'édicule qui entoure le tombeau rappelle celui du mausolée de s. Laurent, sur la première médaille (colonnes, torse, grille, guirlandes). Mais au-dessous de son entablement, on aperçoit trois cierges allumés.

être mise en doute. Or, vers le début du IV^e siècle, on voit apparaître, sur quelques-uns des sarcophages, des scènes tirées de la vie de saint Pierre, et notamment son Arrestation qui remplace le martyr proprement dit (pl. LXX, 2). Ici encore, par conséquent, on reconnaît dans des épisodes de l'histoire d'un martyr des exemples de saluts comparables aux saluts de l'Écriture et qui en prolongent la série. Sur le sarcophage le plus ancien qui offre de ces scènes, le Latran 119¹, l'apôtre martyr est représenté une première fois dans la scène du salut de Cornelius baptisé par saint Pierre et, une deuxième fois, dans l'Arrestation. Malgré les apparences, ce dernier épisode se range parmi les saluts, au même titre que toutes les figurations des morts glorieuses des martyrs, c'est-à-dire en tant qu'exemple d'une victoire sur la mort. Sur d'autres sarcophages du commencement du IV^e siècle², la scène qu'on appelle « Annonce du Reniement de saint Pierre » appartient également au cycle de l'apôtre-martyr et se rattache même au thème de sa passion, puisque dans les évangiles l'épisode se termine par les paroles de saint Pierre qui se déclare prêt à mourir pour le Christ³. En figurant cette Annonce du Reniement, on citait donc encore le paradigme du salut de saint Pierre martyr. À partir de 340 environ, la scène de l'Arrestation de l'apôtre à laquelle on joignait d'autres images où il joue un rôle de premier plan (la Marche au supplice avec saint Pierre portant la croix et le Lavement des pieds), furent réunies sur la façade de plusieurs sarcophages du type nouveau, dit « de la Passion »⁴. Le cycle de l'apôtre-martyr (combiné quelquefois avec une scène du supplice de saint Paul : pl. LXIX, 1, 2) y fait pendant à deux scènes de la Passion du Christ, avec au centre une image symbolique de la Mort-Résurrection. En nous réservant de revenir à ce cycle de la Passion, dans un chapitre ultérieur, relevons dès à présent que, sur ce deuxième groupe de sarcophages, les scènes tirées de la vie des martyrs se concentrent toutes sur le thème de leur mort glorieuse, présentée comme un pendant à la Passion du Christ. Cette tendance n'existe pas encore

1. WILPERT, *Sarcophagi cristiani antichi*, pl. IX, 2.

2. *Ibid.* Texte, vol. I, p. 119 et suiv. (renvois aux planches).

3. Matth. 26, 26, Mc. 14, 31, Lc. 22, 32. Quelque différence, la version Jo. 13, 36 annonce également le martyre de s. Pierre.

4. WILPERT, *l. c.*, pl. XII, 4, 5, XIII, XVI, XXXIII, 2, CXXXVII, 1-3, CXXXVI, 1-3, CCXVII. VON CAMPENHAUSEN, *Die Passions sarcophage*, passim.

dans les sarcophages plus anciens, où les scènes avec saint Pierre apparaissent tout d'abord. On entrevoit ainsi deux étapes successives : ces scènes ne sont au début que des exemples de plus ajoutés à la série des saluts du cycle sépulcral ; elles se détachent ensuite de ce cycle, pour en former un nouveau qui a pour thème général la passion parallèle du Christ d'une part, des apôtres-martyrs de l'autre, et pour figure axiale un signe de la croix. Le lieu d'origine de cet exemple d'une iconographie initiale des martyrs que nous fournissons les sarcophages ne saurait être mis en doute : comme pour l'image de saint Laurent sur la médaille, c'est Rome et, à Rome, les basiliques-martyria de saint Pierre et de saint Paul. La prédominance des sujets relatifs à saint Pierre et le fait qu'ils apparaissent sur les sarcophages, un peu avant l'image du martyr de saint Paul, feraient penser surtout à des ateliers rapprochés du sanctuaire du Vatican, et à l'époque où nous l'avons observé plus haut¹, les cultes des tombeaux des deux apôtres n'étaient pas encore symétriques, comme plus tard.

Les fresques des catacombes romaines ne manquent pas d'images appelées à la vie par le culte des martyrs et de leurs reliques, mais c'est en vain qu'on y chercherait des traces des figurations initiales créées auprès des corps saints et issues du cycle sépulcral, propre à ces hypogées. Tantôt ce sont des portraits des martyrs rapprochés d'une croix triomphale, du Christ ou de la Vierge², tantôt des compositions plus importantes dans lesquelles on introduit également des figures de saints. Parmi ces dernières, citons l'exemple de la grande fresque d'un plafond du cimetière de Pierre et Marcellin, où, groupés symétriquement autour d'un Christ trônant, les princes des apôtres s'approchent du Seigneur et l'acclament en levant le bras droit. Au registre inférieur, le même thème est développé, mais sous un aspect plus abstrait : tandis que quatre martyrs ont pris la place des apôtres, un

1. Voy. *supra*, le chapitre consacré aux fondations constantiniennes, t. I, p. 204.
2. Voy. notre pl. II, 1 et 2. Ces compositions seront étudiées au chap. suivant. D'autres exemples, du IV^e au VII^e s., dans WILKENT, *Mosaiken u. Malereien d. Katak.*, pl. 125, 156, 170, 247, 252, 255, 1 et 2, 256, 1 et 2, 258, 262. Le même, *Die Abmalungen Mosaiken und Malereien d. kirchl. Bauten* (1916), pl. 130, 132, 136. A. HELLANI, dans *Riv. arch. crist.*, 11, 1924, fig. 8, 9, 10 ; cf. fig. 6, 7 (cat. S. Gaudioso et S. Eusebio, à Naples). La monographie d'Achille sur les peintures des catacombes de Naples m'est restée inaccessible. Par une notice dans *Riv. arch. crist.*, 6, 1929, p. 368-370, je sais que cet auteur attribue au VI^e s. et suiv. les images des saints qu'on y relève.

Agneau mystique dressé sur la colline paradisiaque aux quatre ruisseaux a été substitué au Christ trônant³. Ailleurs, par exemple à la catacombe Massimo, une autre fresque, plus solennelle encore et plus tardive (VII^e s.), représente la martyre sainte Félicité entourée de ses fils, martyrs également. Le Christ du haut du ciel lui tend la couronne, et, plus haut encore, une frise est consacrée à une image symbolique parallèle, avec une procession de brebis (pl. XIX, 1)⁴.

La fresque de sainte Félicité, à laquelle nous reviendrons encore (ainsi qu'aux autres images des martyrs dans les catacombes), aurait pu faire croire à une iconographie originale créée sur place, puisqu'elle occupe une niche au-dessus du tombeau de la sainte, au fond de son *martyrium* souterrain. Mais, en réalité, cette image et toutes les autres que les fresques des catacombes consacrent aux martyrs ne sont que des imitations de types iconographiques créés dans et pour les *martyria* de surface, à partir du IV^e siècle. L'art des

1. WILKENT, *Mosaiken u. Malereien*, pl. 252. La fresque date de 400 environ.

2. De Rossi, *Bull. Inst.*, 1884-1885, pl. XI-XII. Cette fresque du VII^e siècle décore la niche absidiale de l'oratoire-martyrium de Sainte-Félicité.

3. On cite généralement, dans l'art des catacombes, deux représentations qui à première vue semblent apporter un élément à cette affirmation. Je pense aux deux reliefs symétriques, sur les colonnes du ciborium, à Sainte-Pétronille, qui figurent la décollation des martyrs Nérée et Achillée, et à la fresque dans un local souterrain, sous l'église Sainte-Jean-et-Paul, qui montre trois martyrs anonymes subissant le même supplice (*Bulletin*, 1875, p. 8-10, pl. 4 ; *Mon. Quart.* II, 145, pl. 6. WILKENT, *Mosaiken u. Malereien*, pl. 130). Mais en fait ces deux œuvres, si exceptionnelles qu'elles soient du point de vue iconographique (voy. *infra* l'étude des scènes du supplice), rentrent parfaitement dans les cadres de l'évolution générale des images romaines des martyrs.

En effet, par leur date (400 env.) ces images appartiennent au même courant qui amena dans les catacombes d'autres représentations des martyrs. En outre, les deux scènes avec Nérée et Achillée offrent un détail qui les apparente aux figurations des martyrs dans les basiliques de surface, à savoir une croix surmontée d'une couronne. Fixée derrière le saint, cette croix affirme le parallélisme des passions du Christ et du martyr et fait allusion au sacrifice éucharistique dans lequel elles se renouvellent. Nous avons déjà dit, à propos des sarcophages de la passion (et nous y reviendrons en analysant les images des martyrs rapprochés de la croix triomphale) que cette iconographie n'est point initiale dans l'art du culte des reliques. Elle a dû être créée auprès des corps saints lorsque ceux-ci furent déposés sous les autels des églises, et en fait les deux reliefs de Sainte-Pétronille décorent les colonnes d'un ciborium qui a dû couronner un autel de la basilique souterraine des deux martyrs Nérée-Achillée (cf. le meuble liturgique tout semblable mais conservé in situ, au-dessus du corps de s. Alexandre, dans sa basilique cimetériale, via Nomentana ; notre pl. XIII, 2 ; et un autre, analogue, sur la médaille romaine de s. Laurent ; voir *supra*, p. 13).

Quant à la fresque des trois martyrs, sous l'église Sainte-Jean-et-Paul, on

catacombes ne fait que les accepter, à une époque plus ou moins avancée, et probablement pas avant la fin du IV^e siècle, c'est-à-dire en même temps que les aménagements architecturaux des *cubicula* souterrains attenants aux tombeaux de certains martyrs, qu'on transforma en *martyria* en imitant les dispositifs des sanctuaires monumentaux. On se souvient de l'exemple de travaux de ce genre, analysés dans l'un des chapitres consacrés à l'architecture : il nous a été offert par la catacombe Saint-Alexandre sur la via Nomentana¹. Tandis que de pareils sanctuaires souterrains s'inspiraient des basiliques à corps saint, les fresques aux images des martyrs qu'on peint à cette époque, soit dans ces *martyria* souterrains nouvellement aménagés (Sainte-Félicité), soit ailleurs dans les catacombes, prenaient pour modèle les mosaïques de ces mêmes sanctuaires de surface. Parallèlement, les deux domaines de l'art témoignent ainsi du succès grandissant du culte des martyrs romains dans les catacombes : cette « architecture » comme cette iconographie, également nouvelles pour l'art des hypogées romains, y apparaissent à l'époque où l'on cherche à « inventer » et à honorer le plus grand nombre possible de martyrs romains restés ignorés jusqu'alors (on se souvient que le calendrier de 354 ne connaît que trente commémorations de martyrs

technique et son style le rapprochent davantage des peintures des catacombes. Mais cette œuvre du temps de Pammachius (1401) ou du pape s. Léon (440-461) ne se trouve précisément pas dans une catacombe, ni auprès des tombeaux des martyrs qu'elle figure. Des études récentes (DELEHAYE, *l. c.*, p. 340. VIELLIARD, *l. c.*, p. 78, 98) ont bien prouvé que la tradition selon laquelle s. Jean et s. Paul auraient souffert le martyr sur l'emplacement de leur basilique, à l'intérieur de l'Urbe, est d'origine postérieure. La fresque appartient à l'époque où cette légende s'était déjà imposée et on fixe même un terminus ante quem. Certes, nous ignorons les noms des martyrs de l'image (qui sont trois au lieu d'être deux). Mais l'idée de figures sur scène de supplice de saints quels qu'ils soient, à l'époque de cette fresque, suppose que le local servait déjà au culte des martyrs. Il a dû être adapté à ce culte en même temps que bien d'autres sanctuaires souterrains romains, c'est-à-dire aux environs de 400. Or nous savons que l'iconographie qu'on y déploie s'inspire de l'imagerie monumentale des grandes basiliques-martyria de surface. C'est un modèle du même genre qu'il faut supposer à l'origine de la fresque des trois suppliciés : nous savons tout au moins que, dès la fin du IV^e siècle, les grands *martyria* étaient décorés de peintures qui comprenaient des images des supplices et de la mort glorieuse des saints (*infra*, peintures des *martyria* d'Asie Mineure). On examinera plus loin (chap. II), l'ensemble conservé le plus ancien de fresques ecclésiastiques qui offrent tout un cycle de ce genre (Sainte-Marie-Antique).

1. Voir le premier chap. du premier volume, p. 63.

auprès de leurs tombeaux, au cours du V^e siècle, leur nombre a été augmenté cinq ou six fois¹. Or, à cette époque, les basiliques-martyria des deux princes des apôtres, de saint Laurent, de sainte Agnès, fondations de l'âge constantinien, étaient déjà des pèlerinages célèbres et offraient aux fidèles les images des martyrs qu'on y vénérait. Ainsi, rien ne confirme mieux que l'iconographie romaine du IV^e au VII^e siècle, les faits connus relatifs aux débuts du culte des martyrs, dans l'Urbe : avant Constantin, pas de traces d'une iconographie des martyrs ni dans les catacombes, ni ailleurs ; elle apparaît au début du IV^e siècle et se rattache au culte de saint Pierre, de saint Paul, de saint Laurent, qui ont pour centres respectifs les tombeaux de ces saints abrités dans des basiliques constantiniennes. Les exemples archaïques de l'iconographie de ces martyrs, sur les médailles et les sarcophages, nous la montrent se détachant progressivement de l'art sépulcral. Nous avons ainsi de bonnes raisons de la considérer comme initiale, c'est-à-dire créée auprès de ces *martyria* romains à l'époque constantinienne.

Pendant ce temps, les catacombes en restent toujours à leur programme iconographique ancien, dépourvu de tout reflet du culte des martyrs, et, lorsqu'une imagerie qui s'en inspire y apparaît (avant 400), son retard correspond à celui qu'on apporte à la commémoration des martyrs des catacombes, et il explique aussi le peu d'originalité de ces images : lorsqu'on les traçait sur les murs des catacombes livrées au culte, les peintures monumentales des basiliques-martyria avaient déjà créé des modèles qu'on se borna à reproduire².

Les fresques des catacombes romaines ne sont donc d'aucune utilité pour l'étude de la première apparition des images des martyrs et de leur rapport avec l'art sépulcral. Mais des peintures murales dans d'autres hypogées chrétiens nous ramènent aux origines de cette iconographie. Je pense aux fresques des coupes de deux mausolées chrétiens, à Bagawat, dans la Grande Oasis (Égypte). Malgré la différence de style et d'ordonnance, les deux œuvres doivent être

1. H. DELEHAYE, *Origines du culte des martyrs*, p. 239 et suiv. L'abbé R. VIELLIARD, *Recherches sur les origines de la Rome chrétienne*, Micon, 1941, p. 65 et suiv.

2. La série de ces images des martyrs, dans les catacombes romaines s'arrête naturellement à l'époque des translations massives des reliques à l'intérieur de l'Urbe et hors de Rome, c'est-à-dire au VIII^e siècle.

attribuées au 15^{e} siècle : le choix des sujets et l'iconographie ne permettent pas de les avancer au delà de cette époque. La fresque que nous analyserons la première¹ est probablement antérieure à l'autre, quoique ses images rustiques restent en marge de l'évolution de la peinture tant soit peu savante. Cette première coupole est couverte de nombreuses scènes à petite échelle, qui se déploient au-dessous et au milieu des rameaux d'une grande vigne. Presque tous les sujets de ces images sont empruntés à l'Ancien Testament. Comme les scènes du cycle des catacombes et des sarcophages, elles figurent des paradigmes de salut : histoire de Jonas, Daniel dans la fosse aux lions, Noé dans l'arche, etc. Mais, malgré la grande inexpérience du peintre, on entrevoit dans son œuvre le reflet d'une tradition distincte de celle de Rome et probablement locale, étroitement liée à des souvenirs palestiniens. Ainsi, le salut du Passage de la Mer Rouge qui, à Rome, n'apparaît que sur les sarcophages du 1^{er} siècle et manque dans les catacombes, se développe à Bagawat avec une ampleur qui rappelle la grande fresque du même sujet, dans la synagogue du 11^{e} siècle à Doura². Il s'agit peut-être d'une tradition juive, transmise aux chrétiens d'Égypte : l'importance que les Juifs attribuaient au salut sur la Mer Rouge justifiait la place qu'on continuait à lui réserver à Bagawat. Autre souvenir palestinien probable : l'image d'un sanctuaire immense introduite dans le cycle mais placée en dehors des scènes historiques (pl. XXXV, 1). À mon avis, cet édifice complexe, qui comprend un édifice à coupole au milieu d'un atrium à étage, figure le groupe des édifices constantiniens du Golgotha³. Enfin, une autre image

1. W. G. Beck, *Materiaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte chrétienne*, Saint-Petersbourg, 1901, p. 21-25, pl. VIII-NV.

2. *Excavations at Dura Europos. Report of the Sixth Season (1936)*, pl. LII-LIII. À Damas, dans les *Stat. hist.*, CXXIII, 1941, p. 146-148.

3. De deux il s'agit, p. 25 : observez que cet édifice a « l'apparence d'un portique à deux stories : les colonnes de l'étage sont blanches, celles du rez-de-chaussée, de couleur sombre... cf. notes pl. XXXV, 2. C'est aussi mon impression. Le fait que la décoration cintrée de certaines voûtes n'est pas plus haute que les frangements doit sans doute la faire prendre pour une représentation maladroite du fait : temps d'un projet de figure un temple, la frangente de cet hypogée n'en figurent que la façade avec son escalier extérieur, et omettent le mur latéral et le toit... cf. « *Mémorial* » dans une œuvre avec Jésus et le Temple vers lequel « s'abaissent les « églises » ». Or, cette double colonnade qui encadre un édifice à fronton semi-circulaire, avec lequel on dessine une croix au-dessus d'une grille, correspondait parfaitement à une représentation de l'atrium à étage qui s'attendait autour du sanctuaire. La même façon de figurer le sanctuaire

encore rattaché au culte de Palestine et tout ceci en même temps en présence d'une figuration de martyre : c'est une scène où l'un voit deux boureaux sous le prophète Isaié, de la légende de la grande martyre de Séleucie, sainte Thècle (pl. XXXV, 2). On aperçoit d'abord la sainte, en attitude d'oraison, à l'intérieur d'un tertre surmonté d'un arc, tertre, à sa droite, puis, au-dessus et un peu à gauche, la même sainte se levant, les genoux plus et les bras étendus dans le direction d'un segment de ciel étoilé. Le nom de la martyre est inscrit à côté, sans pouvoir l'affirmer vraiment, je crois pouvoir reconnaître, enfin, au-dessus de la scène du martyre d'Isaie et au-dessus de l'image de sainte Thècle (au-dessus du tertre), deux études architecturales qui pourraient figurer les martyrs de ces saints personnages, l'un en Palestine, l'autre à Séleucie d'Isaurie. Ces deux scènes avec sainte Thècle tout au moins doivent être localisées dans les environs de cette ville, à l'endroit où dès le 1^{er} siècle se trouvait le principal sanctuaire de la grande martyre.

du Golgotha, avec la croix dans l'axe du sanctuaire et les portiques adjacents symétriquement, se reflétant sur plusieurs monuments (du 1^{er} siècle) que du 1^{er} siècle d'origine orientale (Antioche, 4-6), qui reproduit un modèle beaucoup plus ancien. Voir nos dessins fig. 22 et 23 et A. GOSWAMI, *The Sanctuaries of the Golgotha of Antioch*, de l'Université, Paris, 1961, pl. XXIII, 1, XXV, 2, 3, LII, 1. Ajoutez que l'escalier monumental, à gauche et au-dessus du sanctuaire, sans escalier, à droite de l'image (avec un relief bas), selon nos données formant des représentations des sanctuaires et notamment des martyrs, surtout fig. 23, notamment pu convenir également à une image des édifices orientaux du Golgotha.

1. ANTOINE DE FLAIBAN, dans son *Monastère de Terre Sainte*, entre Bethléem et Jérusalem : l'édifice central (à gauche) est un sanctuaire et se voit aussi que, sans préjudice de l'édifice d'antiquité (la basilique) comme du prophète Zacharie : *passa est : fides miraculosa*, et P. GOSWAMI, 1961, p. 190 et 210.

3. Voir nos précédents 1. Jérusalem, cité de terre de « Thècle » pl. XXXV, 2, est citée : il est partagé en quatre compartiments par un autre en « croix », se y distingue des dessins impériaux, sur chacun des compartiments. À Saint-Etienne, l'image figure la porte d'entrée de la grille de la Thècle. Voir, sur notre pl. XXVI, à la partie de cette grille, à Séleucie d'Isaurie (pl. MARIANUS) sous la basilique de sainte Thècle. Transférée au chapitre précédent, cette grille avait une entrée spéciale, sous la tour sud de la basilique. — L'édifice de martyre d'Isaie, figure nettement un temple monumental : fronton avec acrotères, porte à deux battants. De Beck, p. 25, y reconnaît « probablement une porte latérale ». Voir nos

On reconnaît dans le fresque du linteau Nagawat le procédé observé sur les médailles et sur les sarcophages romains : des images de martyrs et plus spécialement des représentations de leur fin glorieuse, gage de leur salut, se trouvent incorporées dans le cycle séculier habituel des paradigmes de salut. L'histoire des martyrs en allonge la liste, et c'est dans ce rôle qu'on surprend les plus anciens exemples de l'onomastique de ces saints, dans l'imagerie chrétienne d'Égypte.

1. Voir supra, t. I, p. 141. Cf. Basile de Séleucie, dans Migne, P. G., 85, 500.
2. *Idem*, 85, 101. *Idem* même Basile de Séleucie n'est pas forcément le même personnage que l'épiscopat d'Antioche. Il est vrai que sur la trinité, le clergé de son diocèse peut représenter. Thémis s'élève seule dans les airs. Aussi, considérant l'usage et reconnaissant une illustration de la phrase finale de la version dite de l'Actes de saint Paul et sainte Thémis. Jusqu'à l'âge de 90 ans, le Christ l'aurait éprouvée lui-même. On lit également dans le même *Idem* Basile de Séleucie.
3. *Idem*, 85, 101. *Idem* même Basile de Séleucie n'est pas forcément le même personnage que l'épiscopat d'Antioche. Il est vrai que sur la trinité, le clergé de son diocèse peut représenter. Thémis s'élève seule dans les airs. Aussi, considérant l'usage et reconnaissant une illustration de la phrase finale de la version dite de l'Actes de saint Paul et sainte Thémis. Jusqu'à l'âge de 90 ans, le Christ l'aurait éprouvée lui-même. On lit également dans le même *Idem* Basile de Séleucie.

¹ Voir supra, t. I, p. 441 et Baile de Séleucie dans Mazon, *op. cit.* p. 95, 540.

[illegible]

3. On the α - β transition, p. 263, pt. XIII-XV.

Dans leur ensemble, les fresques du deuxième hymenon nous offrent ainsi un nouveau exemple de positions séparées sur l'histoire des saints et des martyrs est venue enrichir le cycle traditionnel. On notera cependant une lacune qui paraît en faveur d'une conception plus exclusive de sainte Marguerite : les scènes dramatiques y excluent le plus aux images isolées des justes et des saints ; au lieu de figurer les saints, on préfère en représenter les bénéficiaires. Cela ne change rien d'ailleurs au rapport entre personnages de l'histoire.

1. Exemples : Wierzbny, *Statistique à Roudik*, p. 102, 1, 107, 212, 219.

2. Il me semble superflu de citer des exemples de ce type de surajoutage qui est l'un des plus répandus. Par contre, la parenté de l'indication des mots de « suite », en zone circulaire autour d'un mot-clé central, sur le plus de Polignola (v. ci-dessus, p. 11, n. 3) attire une mention spéciale.

3 Elle tient des tablettes en forme de diptyque et y calcule : 1. un graphique qui applique au groupe saint Paul-saint Lucien le type canonique de matrice canoniquement implémenté et du diagramme matriciel par deux ou parfois, tripartite ; 2. certifier l'authenticité de la tradition écrite d'une doctrine ; 3. une matrice l'attendant même aux représentations des graphèmes-témoin de vœux divins Cf. note p. XL (aetheria) ; 4. autonome.

4. Αργος, Βουλ. κατά Εγκρίσεις καὶ Διατάξεις: Τριμήσιον, ἀπὸ ἀπριλίου ὁμογενή, π. 42, 43.

En attendant cette évolution ultérieure, retenons que, pour les échelets de Bagawat comme pour ceux de Rome, l'histoire prodigieuse du peuple de Dieu s'était enrichie d'un chapitre nouveau, depuis qu'il y a eu les triomphes des martyrs sur la mort, et la liste des saluts prodigués aux élus de l'Écriture s'était allongée de faits nouveaux, aussi utiles à rappeler auprès d'un tombeau de fidèles que les saluts consignés dans les deux Testaments. Les exemples de saints et de peintures que nous avons analysés nous ont montré comment, en Occident et en Orient, une iconographie des martyrs avait fait son apparition dans le cadre des cycles sépulcraux et, portant de là, à commencer son évolution particulière.

1. Autre trait que cette peinture de coups a en commun avec les fresques antérieures de Sanvitto et de Saggara : des personifications d'idées abstraites. Peintre, Justice, Paix se joignent aux personnages historiques. Des exemples, à côté d'autres signalés dans les ouvrages de Gilet et de Guibell, nous en avons deux autres, sur notes pl. LVIII. 2 autres de même le long de l'archivolte.

[illegible]

Les représentations de saint Démétrius sur les monnaies de son martyrologe de Salonique (x^e et xiv^e siècles) nous apportent le témoignage le plus ancien sur ces portraits de martyrs placés auprès de leurs tombeaux, qui adoptent une formule courante : les portraits sépulcraux de l'époque I. L'église de Salonique en offrait d'ailleurs plusieurs représentations qui, toutes, remontent à un même original. Cette première initiale, dont on n'a pas trouvé de traces au tombeau, mais dans l'abside, soit dans l'édicule funéraire hexagone, soit

2. Dans la plupart des cas, il ne s'agit évidemment que de faux profonds.

[illegible][illegible]

s'élevait dans la nef de la basilique¹. Nous savons, d'ailleurs, qu'on tirait des copies de cette image initiale jusqu'en plein moyen âge², et un reliquaire du XII^e siècle la reproduit encore fidèlement³. Le geste de l'orante en moins, une fresque du VII^e siècle à Sainte-Marie-Antique à Rome⁴ prouve que cette expulsion des copies d'après les portraits des *martyria* avait commencé à la fin de l'antiquité. C'est ce que confirment, par exemple, une série d'images de saint Serge, qui vont du VI^e au XI^e siècle : une mosaïque à Saint-Démétrios de Salonique (pl. XXXI, 1), une fresque à Sainte-Marie-Antique⁵, une icône encaustique provenant du Mont-Sinai (pl. LX, 1), un relief sur un plat liturgique en argent provenant de Chypre⁶, une mosaïque de Daphni enfin, reproduisent visiblement le même original (voir le collier en or ou en argent que le saint porte sur toutes ces images). Il est probable que celui-ci se trouvait dans le *martyrium* célèbre de Resafa-Sergiopolis, en Mésopotamie du Nord, où l'on conservait le corps du martyr saint Serge (Sargis). Pas très loin de là, l'iconographie qui s'était formée auprès des colonnes des deux Syméon Stylites leur a attribué assez souvent le geste de l'orante, mais interprété de manières différentes : tantôt le saint tient les deux mains levées devant la poitrine (pl. LXIII, 1), tantôt il déploie horizontalement les deux bras (fig. 139) ; tantôt, enfin, il les élargit en les pliant aux coudes, selon la formule habituelle de l'orante. L'iconographie du moyen-âge, à Byzance, a retenu cette dernière variante, la plus banale⁷. Je citerai aussi le cas le plus célèbre sans doute d'une

iconographie particulièrement stable d'un grand martyr, qui ne saurait s'expliquer que par la reproduction, de copie à copie, d'un modèle initial illustre. Je pense aux figures de saint Ménas en orante, entre deux chapiteaux couchés à ses pieds. Des ivoires (pl. XXXI, 3 et LXVIII, 1), des fresques (Basilique⁸), des ampoules (pl. LXIII, 2), et des lampes innombrables reproduisent cette formule, et les fouilles ont l'emplacement du monastère-martyrium du grand saint égyptien, en amenant la découverte de certaines de ces ampoules, ont prouvé que l'image-type de saint Ménas se répandit à travers le monde en partant de son principal sanctuaire⁹. On a pu supposer avec vraisemblance que le prototype de toutes ces images se trouvait à l'intérieur du *martyrium* du saint, non loin de son tombeau. Une peinture absidiale me paraît plus probable qu'une sculpture. Enfin, des reproductions industrielles d'un portrait-type du martyr saint Ploceas de Sinope (fig. 138), et d'un martyr anonyme ajoutent deux autres exemples d'images en orante qui s'inspiraient sûrement d'un portrait de *martyrium*¹⁰.

Dans plusieurs autres cas, nous n'apprenons rien sur le rayonnement, dans le *martyrium* de ces saints, d'un portrait du martyr en orante, mais sa présence auprès du tombeau du saint confirme le caractère funéraire de ce type. A Rome, un relief, qu'on attribue au IV^e siècle, sert de devant d'autel dans l'église-martyrium de Sainte-Agnès et se trouve ainsi juste au-dessus du corps de la martyre ensevelie sous cet autel. Or, une gracieuse sainte Agnès, en orante, occupe le milieu de ce relief, qui fait penser à une façade de sarcophage ornée de l'image idéale de la défunte (pl. XXXII, 9). Ailleurs, des portraits du même type se dressent au milieu de l'abside. A Saint-Apollinaire-in-Classo (pl. XXXI, 2 et XL, 1), et dans la chapelle souterraine de Sainte-Félicité de la catacombe Mussino (pl. XIX, 1), cette place est réservée au

1. Plan de cet édifice, Serretou, dans *'Apz. Egypte*, pour 1929, fig. 41.

2. Méros *Συναγωγική, ἡ ἐκ Δουλοῦ*, octobre, p. 444 : transfert d'une icône de s. Démétrios à Constantinople, sous Manuel Comnène, en 1143. L'empereur lui assénait une maculique icône du martyr, en or et en argent, d'après une très ancienne image en plâtre figurant debout et les deux bras levés. Cité par Dugenski, dans *Antologia de Fines*, arch. russa de Constantinople, XIV, p. 6.

3. A. Xenokratou, dans *'Αρχαιολογική Ἐφημερίς*, 1936 (publ. 1937), pl. 1, 1.

4. Wispert, *Mosaiken u. Malereien*, pl. 144, 2.

5. W. de Groenewegen, *Sainte-Marie-Antique*, pl. I, XXV.

6. Cf. M. Ducas, dans *Archaeologia*, LVII, 1, 1900, pl. XVI. Reproduction insuffisante dans Truhl, *Manuel*, I, fig. 158.

7. J. Læssle, dans *Bulletin d'Études Orientales* de l'Institut français de Damas, II, 1932, p. 201 et suiv. : réunit quelques images anciennes des stylites syriens. P. Derks, dans *Le calendrier païen à la fin du moyen âge*, Strasbourg, 1935, fig. 204 publie le dessin que nous reproduisons fig. 139. Le Ménologe de Basile II à la Vaticane offre plusieurs exemples de stylites en orante.

8. J. MARIANO et M. l'abbé DEBOUT, dans *Mémoires de l'Institut français d'arch. orientale au Caire*, 1932, p. 201. Quatre chapiteaux, au lieu de deux, y encadrent le saint. CARROL, *ibid.*, p. 2. V. Giebel (fresque dans le *martyrium* crypte).

9. K. M. KAHNEMANN, *Das Monastion* (1910), p. 118 et suiv. et 96 et suiv. ; le même, *Idée d'arch. Archéologie*, p. 296 et suiv. La même iconographie de ces images de s. Ménas est vraisemblablement la même, mais les détails varient en permettant de distinguer plusieurs types parallèles qui les ont et les autres, remontant aux ateliers de mosaïstes de la « Ménastion ».

10. V. *infra*, p. 83, note 1.

martyr et à la martyre du lieu, et il est probable qu'il en a été de même dans un *martyrium* des environs d'Alexandrie, à Abou-torgeh (vi^e siècle ?) où la fresque de l'abside représente un saint anonyme dans la même attitude (pl. LX, 31). On constate ainsi que l'Orient et l'Occident étaient solidaires dans l'application de ce type iconographique à différents martyrs et même dans le choix de son emplacement. Sinon partout, du moins à Saint-Apollinaire et à Sainte-Félicité, nous avons la certitude que le tombeau du saint ainsi portraitisé se trouvait immédiatement au-dessous de l'image, qui garda ainsi pendant longtemps son caractère sépulcral. Lorsqu'elle occupe le fond de la niche absidiale, elle doit peut-être à un usage qui a pu s'établir à l'époque où certains mausolées consistaient en une abside isolée¹. Mais il est évident, en tout cas, que tous les exemples de portraits cultuels des martyrs que nous avons pu citer et qui ont été créés entre le iv^e et le vi^e siècle reproduisent un type de portrait sépulcral chrétien, courant depuis le iii^e. Le rapport qui existe entre ces portraits funéraires de simples fidèles et les images-icônes des saints qui en dérivent se laisse d'ailleurs pressentir un peu davantage. On constate ainsi que, là où commencent la série des images cultuelles des saints crêpes auprès de leurs tombeaux, s'arrête la suite des portraits sépulcraux des simples mortels. Sans doute faut-il faire de réserves réserves sur la valeur de cette dernière observation qui est en partie négative : il a pu y avoir des portraits funéraires du type ancien après le v^e siècle, qui, détruits depuis, n'auraient jamais été mentionnés dans les textes. Mais il est permis de douter qu'ils aient pu être aussi nombreux qu'à l'époque des catacombes. D'autant plus que le portrait du défunt fixé auprès de son cadavre répondait à un usage antique pu en que la mentalité chrétienne n'a point favorisé, notamment aux derniers siècles de l'antiquité, lorsqu'on admet que le passage de la mort à la vie paradisiaque ne se faisait pas immédiatement. En effet, comme le portrait sépulcral païen figurait le défunt sejourant au Paradis, cette image devenait caduque en même temps que

1. Dehrens, *deus rapport sur la marche du saint du musée du Caire*, pour 1918, I. *Oron*, IRÔYE, III, pl. XCIX. Gamm, *Id.*, à v. Torgeh. On étudie la fresque au v^e siècle.

2. Sur ces icônes, voir supra, I, p. 98 et 100. Nous examinerons, en chap. III, les images des saints, dans l'ordonnance des décorations des martyrs.

la doctrine sur la récompense immédiate des justes. Le portrait funéraire tel que l'avait conçu le premier art sépulcral chrétien, c'est-à-dire en orient, a dû tomber donc en désuétude assez rapidement, et ce au haut moyen-âge on voit reparaître, dans certains cas isolés, le défunt en attitude de prière, ce n'est pas le trépassé possédant de la béatitude éternelle qu'on y aperçoit, mais l'homme qui devant le Christ ou la Vierge, attend que son sort lui soit décidé.

Or, si la pensée chrétienne crut devoir défendre jusqu'à la deuxième parousie l'entrée des justes au Paradis, elle a beaucoup plus à accorder aux martyrs la récompense instantanée de leur sacrifice : on les imaginait donc immédiatement liés au Christ, au plus tard depuis le moment de leur passage en, par conséquent, jouissant depuis lors, de plein droit, de la béatitude paradisiaque. Sur ce point comme sur d'autres, les martyrs se trouvaient seuls à détenir une prérogative qui d'abord a été commune à tous les fidèles, et, reflétant ce processus d'élimination en faveur des saints, l'image qui, à l'origine, figurait le fidèle défunt au Paradis, fut réservée aux seuls martyrs. Vers le vi^e siècle, le portrait en prière n'était plus qu'une formule de l'iconographie des saints. Il se sépara alors facilement du tombeau auprès duquel il avait été créé, et quitta définitivement le domaine de l'art funéraire.

L'origine première d'un autre type de portrait que l'art chrétien appliqua également aux martyrs, et cela depuis le v^e siècle au plus tard, reste plus incertaine. Je pense à ces images, fréquentes dans les catacombes de Rome et de Naples, puis dans les mosaïques, les fresques sur des objets portatifs divers, où les martyrs apparaissent, soit en pied, debout et de face, soit campés à la hauteur des épaules et inferieurs dans un cadre rond ou rectangulaire (pl. XXXV, 1 ; XLV, 1, 2 ; XLVIII, XLVIII-IX, 1, 4 et 5 ; LX, 1). Dans les deux variantes, au lieu d'agripper le pote de la prison en levant les deux bras, les martyrs baissent de la main droite et portent quelquefois dans l'autre un caducée, un sceptre ou une croix². Quelques-unes de ces représentations sont complètes

1. Le portrait funéraire de la jeune Thémis, à Commelle (voir p. 100) offre un exemple (pl. XLV, 1).

2. A titre exemplaire, le martyr Victor (pl. XXXV, 1) avec un livre et deux tris-mosaïques, les deux saints à partir du martyr d'Alexandre.

dans des compositions symboliques qui nous occuperont plus loin (cf. pl. LI, 2 et 3), mais, au sujet de ces images, nous avons pu observer déjà que, dans les catacombes où nous les surprenons, elles reflètent l'art des basiliques-martyria et ne procèdent donc pas immédiatement de l'art sépulcral proprement dit. Il existe cependant des représentations de martyrs, conformes à ce type, mais indépendantes, au sujet desquelles la question d'une origine sépulcrale pourrait être posée plus facilement (exemples anciens : saints divers et, notamment, martyrs, en pied et dans des cadres ronds et rectangulaires, représentés sur les murs des chapelles de Baoult¹ (pl. L, 2, et LIX), de l'oratoire-martyrium de Saint-Venance au Latran (pl. XLIII), de Sainte-Marie-Antique et dans d'innombrables églises du moyen-âge). L'emploi de ce type pour des portraits funéraires des martyrs serait d'autant plus plausible que, après les païens, les chrétiens en firent un usage certain : à côté de quelques exemples isolés dans les catacombes², on le voit appliqué aux images

le nom du saint, qui se faisait associer si bien aux symboles triomphaux qui entouraient le portrait.

1. Une fresque inédite de Baoult (phot. tirée de l'École des Hautes-Études) montre les bustes de deux saints anonymes réunis dans un même cadre rectangulaire plus large que long. Cette peinture nous aigle reproduit un portrait double sur plaque du type qui nous est connu par deux notes en catacumbes du vi^e s. rapportées naguère du Sinet et d'Apollonia à l'Académie ecclésiastique de Riez (pl. LX, 1). Le portrait double encastré dans un médaillon, fréquent sur les sarcophages, est rarement appliqué à l'iconographie des saints. La verrière paléochrétienne « à fond d'or » en offre cependant de nombreux exemples, mais d'un type qui ne sera pas retenu par la suite. Les miniatures du Paris, gr. 923 qui, au x^e siècle, reproduisent des modèles antiques, comprennent plusieurs médaillons avec les bustes réunis de deux saints personnages. — De semblables portraits en buste, groupés dans un cadre rond ou rectangulaire, ont été très fréquents, à la fin de l'antiquité. L'art funéraire, lorsqu'il en servait, y réunissait les images des défunts déposés ensemble, p. ex. dans un buste commun (Palmyre, stypage de 255, *Stratocle et son fils, Frontin et son fils*) ou dans un sarcophage (Hadrumas) (cf. le célèbre sarcophage « des deux frères » et surtout ceux de deux frères). Les portraits doubles des martyrs pourraient donc avoir figuré primitivement auprès de leurs tombes rapprochés comme, p. ex., dans le « buste » de la Pléiade auprès de Saint-Sébastien, sur la via Appia, ou dans celui du martyrium d'Antioche (noter gr. XXV, 3; à Korykos, pl. XXVI, 2, au lieu d'être réunis dans un même sarcophage, deux martyrs étaient encastrés dans des cercueils juxtaposés à l'intérieur du martyrium, et complétaient ainsi par les figures les plus variées des martyrs. Sur ces portraits doubles, voir aussi infra, p. 46.

2. Voir, par ex., les trois portraits du cimetière de Pierra et Marcelin reconstruits par Wilmann (Mémorial de Babak, pl. 215), parmi lesquels un « saint reconnaît les effigies des deux martyrs qui ont donné le nom à la catacombe.

des défunts, sur les mosaïques tombales d'Afrique du Nord et d'Espagne (portrait en pied, debout et de face³) ainsi qu'aux portraits des tépassés sur les sarcophages (portraits dans des médaillons). Les quelques portraits en buste de saints évêques de Milan, dont saint Ambroise, qu'on trouve parmi les mosaïques d'un oratoire auprès de Saint-André⁴, pourraient procéder assez directement de portraits sépulcraux de ces prélats. Du moins les traits nettement individuels de ces images datent beaucoup de circonstances à cette dernière hypothèse. Enfin, l'origine funéraire des portraits de quatre saints évêques locaux, dans la crypte de Saint-Germain à Auxerre (x^e s.⁵), est absolument certaine. Une part, ces fresques sont fixées sur les murs d'un local qui servait de mausolée aux évêques auxerrois et, d'autre part, chacun des personnages représentés est figuré debout sur un socle point, selon une formule iconographique qu'on trouve, identique, à Merula (Espagne), appliquée à des portraits funéraires qui décoraient les murs d'un tombeau de la basse époque impériale⁶.

Le thème d'une série de martyrs, hommes et femmes, enfermés dans des médaillons et qui figurent des saints locaux pourrait être lui aussi d'origine funéraire. Je pense, par exemple, aux mosaïques de Saint-Denis-de-Salomon (pl. XLVIII, XLIX) et de Saint-Vital à Ravenne⁷. Ajoutons que, dans les décorations byzantines du moyen-âge ancien, les médaillons alignés sur les murs ou sur les arcs sont presque toujours réservés à des martyrs, c'est-à-dire à ceux des saints pour lesquels il est permis de supposer un prototype dans l'art funéraire créé pour le martyrium⁸.

La fresque datant de la deuxième moitié du vi^e s. « Les saints de l'église des » (notamment) les fresques de l'église, dans les catacombes de Rome.

1. R. de Coudray LA BLANCHÈRE, *Fresques et mosaïques de l'église de Saint-Denis de Salomon*, 1907, *Mémoires d'art et d'arch.* (Paris), XI, p. 109-110.

2. Wilmann, *Mémoires de l'Académie ecclésiastique de Riez*, p. 101-102.

3. King, dans *The Art Bulletin*, XI, 1929, pp. 7 et 8; cf. *ibidem*, à art. précédent, pl. XXXI, d.

4. José BARRAL, *Mosaïque funéraire de Milan, dans : Journal Supplément de l'Académie de l'Antiquité*, Madrid, 1907.

5. Portraits des martyrs locaux, *ibidem*, et *ibidem* : Voir BARRAL et GARCIA, *Mosaïque funéraire*, pp. 101, p. 102. A partir de ce s. on trouve l'art funéraire de portraits qui s'ajoutent aux images de saints (voir aussi p. ex. sur les mosaïques de la Chapelle archépiscopale à Ravenne (1000), pp. 100-102, 104).

6. Plus récemment, ces séries de médaillons servent de fond à des portraits de saints évêques (p. ex. dans les peintures murales à l'église de Saint-Vital à Ravenne) ou de saints (p. ex. dans les mosaïques de la Chapelle archépiscopale à Ravenne (1000), pp. 100-102, 104).

d'usques sur deux colonnes également à des prototypes paléochrétiens. Les portraits dans les chapels à Saint-Paul-Bars-le-Moutre, etc., et les images, en bas-relief, pour servir à l'inspiration de portraits funéraires. Il va de soi que cette observation ne relève qu'un ensemble général, qui souffre parfois des exceptions et qui surtout ne concerne que les médaillons représentés en série. De tout temps, les artistes chrétiens ont encastré dans des cadres ronds des portraits isolés d'importance quelconque — cf. p. ex. à Basoult, Abel et un roi prophète — p. LVIII, 1, car, dès avant les débuts de l'art chrétien, l'*imago episcopalis* avait perdu son caractère exclusivement funéraire (3). Hocceus, *Die Imago episcopalis*, p. 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 88

1. Reproductions, p. 88. *Donat, Manuel*, I, fig. 170.

Ce n'est que lorsqu'on formulait une hypothèse que je pouvais m'avancer au delà de cette conclusion. L'absence d'images anciennes de ce type auprès des tombes des martyrs et, d'autre part, l'analogie des représentations du Christ et d'autres saints personnages, créées au début de l'adolescence, ont fait croire que l'icône du Christ au portait d'un martyr ne se faisait sentir que longtemps après sa mort. Cela devait se produire surtout à partir de 460 environ et au cours des siècles. On en comptait au moins, en raisonnant à un genre d'image dans la tombe sans augmenter la vraisemblance. A mon avis, l'absence de rapports de ces images avec l'art byzantin valait à exclure des nombres des créations de la phase initiale du culte des martyrs, pendant laquelle l'image du saint ne se distinguait pas du portrait funéraire normal de la tombe qui était

1. Bon exemple de cette scène, au cimetière romain de *Illecebre*. Le défunt en oraison se tient au bas de l'escalier qui conduit à une tombe. Le frangin frôlé en haut de cette tribune, tandis que deux prêtres-jurés s'entrelient autour du défunt et le tendent vers lui le bras droit, en tenant dans l'autre un rouleau fermé : *Wlascost, Materem di. Kalsi*, pp. 247-50. Un des ecclésiastiques (épiscopat d'Anne celastre Cenece, au cimetière romain qui porte son nom) : *... caturq' pro nris suis. (Anthonianus) pueri ceterosq' nost' fides di Christiani*, *serm' aduocati*. De Hoesi, *Buletine*, 1894, p. 33-36.

C'est aussi le sujet d'une fresque célèbre de Domitille (pl. XXXIV, 1) que le présente cependant d'une façon nouvelle. En effet, au lieu d'expliquer, comme les précédentes, que c'est par leurs prières que les marins aident les chré-

© Thomson, Reuters, Prepress, XVIII, 3-1, (2000) p. 200 et suite

1. Dans le cadre de l'art chrétien antique, le genre du triomphe est représenté, compté, cité et en croix de Lancelotti, par ses dimensions, la par sa forme, le cherche à figurer la croix réelle du Calvaire, d'où une figure sans équilibre et étonnement paraitre que le Christ se laisse porter sur chariot même du et et du se s', notamment sur une autre monnaie romaine, dans la frappe archéologique et au musée du baptême des orthodoxes (Petrus et Tean, *L'art byzantin*, II, fig. 198-9). A. GROSSE, *L'empire*, p. 101, fig. 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 8

un gril brûlant, corrobore cette interprétation, en faisant ressortir la valeur exclusivement symbolique de l'instrument de la passion de Jésus mis entre les mains du saint. Mais en outre, et c'est ce qui nous importe en cet endroit, devant l'image du supplice imminent, la mosaïque montre une armoire ouverte, avec les livres des quatre évangiles posés sur les rayons. De même que la croix, ces livres ne prétendent évidemment pas se rapporter à l'événement historique du supplice de saint Laurent (comme le gril et le feu qui le chauffe) : comparable en ceci à beaucoup de compositions du IV^e et du V^e siècle (par exemple aux mosaïques absidiales des basiliques), cette mosaïque combine curieusement le réel et le symbolique, l'image et le commentaire, et ce dernier y sert à expliquer la signification religieuse du supplice qui se prépare : tandis que la croix portée par le saint doit rappeler la Passion du Christ — modèle commun des passions de tous les martyrs — les livres des évangiles évoquent les textes de la doctrine sur la vérité de laquelle saint Laurent porta le « témoignage » qui les conduisit au supplice : *evangelium Christi uade martyres fuit* (s. Cyprien, Épître 38, Harlet, 580-581). Dans son ensemble, cette image d'un saint qui souffrira la passion en imitant celle du Christ, et en présence des livres de ses évangiles, offre une espèce d'équivalent iconographique aux expressions « martyr » et « martyre » (dans les deux sens de saint ou sainte, et de supplice)¹.

La célèbre mosaïque de Ravenne n'était pas seule d'ailleurs à recourir à ce thème iconographique. Détruite au XVIII^e siècle, une mosaïque paléochrétienne du *martyrium* de Saint-Priscus, à Capoue, en offrait un autre exemple, à en juger

la victoire chrétienne unique. Cf. E. Sauer, *Die Heiligen mit dem Kreuz in der apst. Kunst*, dans *Abh. Germ.*, 44, 1936, p. 80-164, où l'on trouve d'autres exemples iconographiques, parmi lesquels un « Laurent portant la croix et, au lieu du nimbe, un christon avec A et Ω (Gammucci, l.c., pl. 185, I). V. aussi, à Saint-Élement, l'inscription qui accompagne l'image de « Laurent vaincu de celle de « Paul. DE CRUCE LAVRENTI PAVLO FAMILARE DOCENTI : « Laurent, secrétaire de la croix sur laquelle avait juché Paul ». WILBERT, *Abh. Mus. und Malerei*, II, p. 523. Une autre explication, très séduisante, de cette mosaïque (le retour du Christ pour le Jugement dernier) : W. Sauer, dans *Cahiers Archéologiques*, 1, 1945, p. 27-29.

1. Autre interprétation de cette mosaïque, que je crois erronée : F. Huet, dans *Bulletin d'Art*, 1941, p. 367-375. Cf. un compte rendu critique dans *Fests. Ravenna*, N. 3, 2, (1951), p. 45-48. Un résumé des thèses en présente à cette date : J. Zaluska, dans *St. Acad. Inscr.*, 1954, p. 43-63.

d'après deux gravures dont l'indication qui mentionne les sujets de ces peintures et leur distribution (pl. XLIV, 1 et 2). C'est là que, au-dessus du groupe des martyrs morts, on aperçoit sur une bande circulaire huit médaillons ronds, dans lesquels on a retracé depuis longtemps une représentation des *actamina* de quatre depuis longtemps une représentation des livres du Nouveau Testament. Encompré de la *Men. Inscr.*, ces livres complètent la représentation du Dieu en l'homme, auquel les martyrs vénéralisés dans cet ensemble avaient tenu devant le juge. La composition de la coupole qui s'élevait au-dessus de l'abside (pl. XLIV, 2) confirme cette interprétation et explique le nombre de huit livres : dans une première série de cadres rectangulaires, on aperçoit, accompagnés de leurs noms, quatre personnages de l'Ancien Testament et les quatre évangélistes. Ils sont groupés deux par deux, de manière à faire ressortir l'unité de la doctrine des deux Testaments. Et comme dans l'abside, mais sous une autre forme, la mosaïque de la coupole place sous cette évocation de l'Écriture, dans d'autres cadres rectangulaires, les portraits des martyrs, en tant que témoins jusqu'à la mort des vérités de la Bible et de l'Évangile.

Nous sommes ainsi en mesure d'enregistrer un nouveau exemple de sujet iconographique qui, sous une forme inédite, avait fait partie du cycle d'images sépulcrales, pour passer ensuite, retouché, dans l'iconographie des martyrs. Pour cette démonstration, la fresque de la cathédrale avec sainte Pétronille et Veneranda et celle du mausolée d'Antinoë avec saint Collythos sont doublement précieuses. Car non seulement elles annoncent le motif du martyr rapproché du livre de l'Écriture que nous venons d'examiner, mais aussi l'image du martyr présentant à Dieu un fidèle. A Domitilla et à Antinoë, comme il convient à des peintures sépulcrales, la protégée des saints est chaque fois une défunte. Par contre, dans l'iconographie du répertoire des martyrs, le dévot que le martyr conduit vers le Christ n'est plus nécessairement un trépassé. Mais c'est en cela seulement que la signification des fresques avec Veneranda et avec Théodora se distingue des mosaïques des absides du VI^e siècle, par exemple à Parenzo

1. Les gravures que nous reproduisons avaient paru d'abord dans M. Bacci, *Sanctuarium Capuanum*, Naples, 1930, p. 131 ; puis dans *Strenuam*, *Storia dell'arte cristiana*, pl. 204-205, et De Rossi, *Strenuam*, 1883, pl. D et III. Leur description, *ibid.*, 1884-85, p. 104-125.

ou aux Saints-Cosme-et-Damien de Home (pl. XLII, 1)¹. Le geste protecteur du martyr qui pose une main sur l'épaule du fidèle, le mouvement large et mesuré avec lequel, de son autre main, il lui montre le Souverain céleste, se reproduisent dans toutes ces images. Pratiquement, l'iconographie du groupe n'évolue pas. Mais en passant des hypogées aux *martyria*, on voit se déplacer l'accent : dans les peintures funéraires, il tombait sur le portrait du protégé ; dans les images des *martyria*, il relèvera la figure du protecteur.

Malgré le caractère fragmentaire de nos sources d'information, les exemples analysés suffisent, je crois, pour rendre certaine la filiation : images sépulcrales — images des *martyria*. Inutile de dire, après ce qui a été signalé plus haut, que cela ne signifie point que tous les sujets du cycle sépulcral ait été transposés au cycle du culte des reliques. Nous avons pu constater seulement que plusieurs images typiques de ce dernier procédaient directement d'images funéraires, qu'elles ne font qu'adapter à leurs besoins particuliers. Répétons que cette conclusion essentielle laisse entièrement de côté le témoignage de quelques peintures tardives des catacombes qui, elles, sont au contraire des reflets de l'iconographie déjà formée des *martyria* : l'art des catacombes les vit apparaître lorsque le succès du culte des reliques a transformé en *martyria* certaines salles des cimetières souterrains.

A la lumière de ces premiers résultats de notre enquête, essayons d'élargir le champ de nos observations et voyons si les thèmes de l'imagerie des *martyria*, dans leur ensemble, ne sont pas les mêmes, dans les grandes lignes, que les thèmes de l'art funéraire. Puisque, on vient de le voir, certaines images de l'une dérivent des types de l'autre, cette dépendance a pu être plus générale, et l'étude des thèmes nous permettra de la vérifier là où, faute de monuments, nous ne pouvons plus établir les filiations immédiates de peinture à peinture.

1. A Saint-Vincent de Bayonne (pl. XLII, 2), ce sont des anges qui remplacent les saints dans le rôle d'introductions.

CHAPITRE II

LE MARTYR, THÈME ICONOGRAPHIQUE

Le cycle des *martyria* a pour image principale le portrait du martyr¹. Il est possible que chronologiquement ce soit aussi son élément le plus ancien. C'est lui qui offre le pendant iconographique au corps saint, à la relique éminente. Le cadavre dans son tombeau n'aurait jamais fait le motif d'une image chrétienne analogue. Cette substitution est significative : puisque la dévotion à un tombeau de martyr était au martyr lui-même, l'image qui cherchait à fixer son point d'appétence des choses, mais leur signification produite, ne figurait pas la dépouille matérielle du saint frappé de mort, mais le saint lui-même, animé d'une vie intense. Et rien ne montre mieux à quel point se trompait Julien lorsqu'il reprochait aux chrétiens de se traîner auprès des tombeaux de morts². Le grand fait de ce culte des sépultures, paradoxal mais empreint d'une sombre grandeur, a été qu'aux yeux des chrétiens nulle part ailleurs n'existaient mieux que devant ces morts la victoire assurée de la vie éternelle. L'imagerie des reliques ne sera donc en aucun cas une imagerie de momies mort, mais s'efforcera par tous les moyens dont elle disposera de proclamer la suppression de la mort.

Et tout d'abord, ayant remplacé l'image de la relique par le portrait du saint correspondant, elle ne se bornera généralement pas à mettre sous les yeux du fidèle les traits d'un personnage simplement vivant. Elle voudra faire ressortir sa

1. Nous aurons donc à nous séparer du portrait des saints dans l'antiquité. Mais nous n'en négligerons pas les caractéristiques et d'examens, en montrant que dans la mesure où cela sera possible, elle pour la connaissance du martyria spécial du portrait du martyr.

2. JULEN, *Mémoires*, p. 447 et surtout *Satires*, III, 25-26, 26-27, 28-29, 30-31, 32-33, 34-35, 36-37, 38-39, 40-41, 42-43, 44-45, 46-47, 48-49, 50-51, 52-53, 54-55, 56-57, 58-59, 60-61, 62-63, 64-65, 66-67, 68-69, 70-71, 72-73, 74-75, 76-77, 78-79, 80-81, 82-83, 84-85, 86-87, 88-89, 90-91, 92-93, 94-95, 96-97, 98-99, 100-101, 102-103, 104-105, 106-107, 108-109, 110-111, 112-113, 114-115, 116-117, 118-119, 120-121, 122-123, 124-125, 126-127, 128-129, 130-131, 132-133, 134-135, 136-137, 138-139, 140-141, 142-143, 144-145, 146-147, 148-149, 150-151, 152-153, 154-155, 156-157, 158-159, 160-161, 162-163, 164-165, 166-167, 168-169, 170-171, 172-173, 174-175, 176-177, 178-179, 180-181, 182-183, 184-185, 186-187, 188-189, 190-191, 192-193, 194-195, 196-197, 198-199, 200-201, 202-203, 204-205, 206-207, 208-209, 210-211, 212-213, 214-215, 216-217, 218-219, 220-221, 222-223, 224-225, 226-227, 228-229, 230-231, 232-233, 234-235, 236-237, 238-239, 240-241, 242-243, 244-245, 246-247, 248-249, 250-251, 252-253, 254-255, 256-257, 258-259, 260-261, 262-263, 264-265, 266-267, 268-269, 270-271, 272-273, 274-275, 276-277, 278-279, 280-281, 282-283, 284-285, 286-287, 288-289, 290-291, 292-293, 294-295, 296-297, 298-299, 300-301, 302-303, 304-305, 306-307, 308-309, 310-311, 312-313, 314-315, 316-317, 318-319, 320-321, 322-323, 324-325, 326-327, 328-329, 330-331, 332-333, 334-335, 336-337, 338-339, 340-341, 342-343, 344-345, 346-347, 348-349, 350-351, 352-353, 354-355, 356-357, 358-359, 360-361, 362-363, 364-365, 366-367, 368-369, 370-371, 372-373, 374-375, 376-377, 378-379, 380-381, 382-383, 384-385, 386-387, 388-389, 390-391, 392-393, 394-395, 396-397, 398-399, 400-401, 402-403, 404-405, 406-407, 408-409, 410-411, 412-413, 414-415, 416-417, 418-419, 420-421, 422-423, 424-425, 426-427, 428-429, 430-431, 432-433, 434-435, 436-437, 438-439, 440-441, 442-443, 444-445, 446-447, 448-449, 450-451, 452-453, 454-455, 456-457, 458-459, 460-461, 462-463, 464-465, 466-467, 468-469, 470-471, 472-473, 474-475, 476-477, 478-479, 480-481, 482-483, 484-485, 486-487, 488-489, 490-491, 492-493, 494-495, 496-497, 498-499, 500-501, 502-503, 504-505, 506-507, 508-509, 510-511, 512-513, 514-515, 516-517, 518-519, 520-521, 522-523, 524-525, 526-527, 528-529, 530-531, 532-533, 534-535, 536-537, 538-539, 540-541, 542-543, 544-545, 546-547, 548-549, 550-551, 552-553, 554-555, 556-557, 558-559, 560-561, 562-563, 564-565, 566-567, 568-569, 570-571, 572-573, 574-575, 576-577, 578-579, 580-581, 582-583, 584-585, 586-587, 588-589, 590-591, 592-593, 594-595, 596-597, 598-599, 600-601, 602-603, 604-605, 606-607, 608-609, 610-611, 612-613, 614-615, 616-617, 618-619, 620-621, 622-623, 624-625, 626-627, 628-629, 630-631, 632-633, 634-635, 636-637, 638-639, 640-641, 642-643, 644-645, 646-647, 648-649, 650-651, 652-653, 654-655, 656-657, 658-659, 660-661, 662-663, 664-665, 666-667, 668-669, 670-671, 672-673, 674-675, 676-677, 678-679, 680-681, 682-683, 684-685, 686-687, 688-689, 690-691, 692-693, 694-695, 696-697, 698-699, 700-701, 702-703, 704-705, 706-707, 708-709, 710-711, 712-713, 714-715, 716-717, 718-719, 720-721, 722-723, 724-725, 726-727, 728-729, 730-731, 732-733, 734-735, 736-737, 738-739, 740-741, 742-743, 744-745, 746-747, 748-749, 750-751, 752-753, 754-755, 756-757, 758-759, 760-761, 762-763, 764-765, 766-767, 768-769, 770-771, 772-773, 774-775, 776-777, 778-779, 780-781, 782-783, 784-785, 786-787, 788-789, 790-791, 792-793, 794-795, 796-797, 798-799, 800-801, 802-803, 804-805, 806-807, 808-809, 810-811, 812-813, 814-815, 816-817, 818-819, 820-821, 822-823, 824-825, 826-827, 828-829, 830-831, 832-833, 834-835, 836-837, 838-839, 840-841, 842-843, 844-845, 846-847, 848-849, 850-851, 852-853, 854-855, 856-857, 858-859, 860-861, 862-863, 864-865, 866-867, 868-869, 870-871, 872-873, 874-875, 876-877, 878-879, 880-881, 882-883, 884-885, 886-887, 888-889, 890-891, 892-893, 894-895, 896-897, 898-899, 900-901, 902-903, 904-905, 906-907, 908-909, 910-911, 912-913, 914-915, 916-917, 918-919, 920-921, 922-923, 924-925, 926-927, 928-929, 930-931, 932-933, 934-935, 936-937, 938-939, 940-941, 942-943, 944-945, 946-947, 948-949, 950-951, 952-953, 954-955, 956-957, 958-959, 960-961, 962-963, 964-965, 966-967, 968-969, 970-971, 972-973, 974-975, 976-977, 978-979, 980-981, 982-983, 984-985, 986-987, 988-989, 990-991, 992-993, 994-995, 996-997, 998-999, 1000-1001, 1002-1003, 1004-1005, 1006-1007, 1008-1009, 1010-1011, 1012-1013, 1014-1015, 1016-1017, 1018-1019, 1020-1021, 1022-1023, 1024-1025, 1026-1027, 1028-1029, 1030-1031, 1032-1033, 1034-1035, 1036-1037, 1038-1039, 1040-1041, 1042-1043, 1044-1045, 1046-1047, 1048-1049, 1050-1051, 1052-1053, 1054-1055, 1056-1057, 1058-1059, 1060-1061, 1062-1063, 1064-1065, 1066-1067, 1068-1069, 1070-1071, 1072-1073, 1074-1075, 1076-1077, 1078-1079, 1080-1081, 1082-1083, 1084-1085, 1086-1087, 1088-1089, 1090-1091, 1092-1093, 1094-1095, 1096-1097, 1098-1099, 1100-1101, 1102-1103, 1104-1105, 1106-1107, 1108-1109, 1110-1111, 1112-1113, 1114-1115, 1116-1117, 1118-1119, 1120-1121, 1122-1123, 1124-1125, 1126-1127, 1128-1129, 1130-1131, 1132-1133, 1134-1135, 1136-1137, 1138-1139, 1140-1141, 1142-1143, 1144-1145, 1146-1147, 1148-1149, 1150-1151, 1152-1153, 1154-1155, 1156-1157, 1158-1159, 1160-1161, 1162-1163, 1164-1165, 1166-1167, 1168-1169, 1170-1171, 1172-1173, 1174-1175, 1176-1177, 1178-1179, 1180-1181, 1182-1183, 1184-1185, 1186-1187, 1188-1189, 1190-1191, 1192-1193, 1194-1195, 1196-1197, 1198-1199, 1200-1201, 1202-1203, 1204-1205, 1206-1207, 1208-1209, 1210-1211, 1212-1213, 1214-1215, 1216-1217, 1218-1219, 1220-1221, 1222-1223, 1224-1225, 1226-1227, 1228-1229, 1230-1231, 1232-1233, 1234-1235, 1236-1237, 1238-1239, 1240-1241, 1242-1243, 1244-1245, 1246-1247, 1248-1249, 1250-1251, 1252-1253, 1254-1255, 1256-1257, 1258-1259, 1260-1261, 1262-1263, 1264-1265, 1266-1267, 1268-1269, 1270-1271, 1272-1273, 1274-1275, 1276-1277, 1278-1279, 1280-1281, 1282-1283, 1284-1285, 1286-1287, 1288-1289, 1290-1291, 1292-1293, 1294-1295, 1296-1297, 1298-1299, 1300-1301, 1302-1303, 1304-1305, 1306-1307, 1308-1309, 1310-1311, 1312-1313, 1314-1315, 1316-1317, 1318-1319, 1320-1321, 1322-1323, 1324-1325, 1326-1327, 1328-1329, 1330-1331, 1332-1333, 1334-1335, 1336-1337, 1338-1339, 1340-1341, 1342-1343, 1344-1345, 1346-1347, 1348-1349, 1350-1351, 1352-1353, 1354-1355, 1356-1357, 1358-1359, 1360-1361, 1362-1363, 1364-1365, 1366-1367, 1368-1369, 1370-1371, 1372-1373, 1374-1375, 1376-1377, 1378-1379, 1380-1381, 1382-1383, 1384-1385, 1386-1387, 1388-1389, 1390-1391, 1392-1393, 1394-1395, 1396-1397, 1398-1399, 1400-1401, 1402-1403, 1404-1405, 1406-1407, 1408-1409, 1410-1411, 1412-1413, 1414-1415, 1416-1417, 1418-1419, 1420-1421, 1422-1423, 1424-1425, 1426-1427, 1428-1429, 1430-1431, 1432-1433, 1434-1435, 1436-1437, 1438-1439, 1440-1441, 1442-1443, 1444-1445, 1446-1447, 1448-1449, 1450-1451, 1452-1453, 1454-1455, 1456-1457, 1458-1459, 1460-1461, 1462-1463, 1464-1465, 1466-1467, 1468-1469, 1470-1471, 1472-1473, 1474-1475, 1476-1477, 1478-1479, 1480-1481, 1482-1483, 1484-1485, 1486-1487, 1488-1489, 1490-1491, 1492-1493, 1494-1495, 1496-1497, 1498-1499, 1500-1501, 1502-1503, 1504-1505, 1506-1507, 1508-1509, 1510-1511, 1512-1513, 1514-1515, 1516-1517, 1518-1519, 1520-1521, 1522-1523, 1524-1525, 1526-1527, 1528-1529, 1530-1531, 1532-1533, 1534-1535, 1536-1537, 1538-1539, 1540-1541, 1542-1543, 1544-1545, 1546-1547, 1548-1549, 1550-1551, 1552-1553, 1554-1555, 1556-1557, 1558-1559, 1560-1561, 1562-1563, 1564-1565, 1566-1567, 1568-1569, 1570-1571, 1572-1573, 1574-1575, 1576-1577, 1578-1579, 1580-1581, 1582-1583, 1584-1585, 1586-1587, 1588-1589, 1590-1591, 1592-1593, 1594-1595, 1596-1597, 1598-1599, 1600-1601, 1602-1603, 1604-1605, 1606-1607, 1608-1609, 1610-1611, 1612-1613, 1614-1615, 1616-1617, 1618-1619, 1620-1621, 1622-1623, 1624-1625, 1626-1627, 1628-1629, 1630-1631, 1632-1633, 1634-1635, 1636-1637, 1638-1639, 1640-1641, 1642-1643, 1644-1645, 1646-1647, 1648-1649, 1650-1651, 1652-1653, 1654-1655, 1656-1657, 1658-1659, 1660-1661, 1662-1663, 1664-1665, 1666-1667, 1668-1669, 1670-1671, 1672-1673, 1674-1675, 1676-1677, 1678-1679, 1680-1681, 1682-1683, 1684-1685, 1686-1687, 1688-1689, 1690-1691, 1692-1693, 1694-1695, 1696-1697, 1698-1699, 1700-1701, 1702-1703, 1704-1705, 1706-1707, 1708-1709, 1710-1711, 1712-1713, 1714-1715, 1716-1717, 1718-1719, 1720-1721, 1722-1723, 1724-1725, 1726-1727, 1728-1729, 1730-1731, 1732-1733, 1734-1735, 1736-1737, 1738-1739, 1740-1741, 1742-1743, 1744-1745, 1746-1747, 1748-1749, 1750-1751, 1752-1753, 1754-1755, 1756-1757, 1758-1759, 1760-1761, 1762-1763, 1764-1765, 1766-1767, 1768-1769, 1770-1771, 1772-1773, 1774-1775, 1776-1777, 1778-1779, 1780-1781, 1782-1783, 1784-1785, 1786-1787, 1788-1789, 1790-1791, 1792-1793, 1794-1795, 1796-1797, 1798-1799, 1800-1801, 1802-1803, 1804-1805, 1806-1807, 1808-1809, 1810-1811, 1812-1813, 1814-1815, 1816-1817, 1818-1819, 1820-1821, 1822-1823, 1824-1825, 1826-1827, 1828-1829, 1830-1831, 1832-1833, 1834-1835, 1836-1837, 1838-1839, 1840-1841, 1842-1843, 1844-1845, 1846-1847, 1848-1849, 1850-1851, 1852-1853, 1854-1855, 1856-1857, 1858-1859, 1860-1861, 1862-1863, 1864-1865, 1866-1867, 1868-1869, 1870-1871, 1872-1873, 1874-1875, 1876-1877, 1878-1879, 1880-1881, 1882-1883, 1884-1885, 1886-1887, 1888-1889, 1890-1891, 1892-1893, 1894-1895, 1896-1897, 1898-1899, 1900-1901, 1902-1903, 1904-1905, 1906-1907, 1908-1909, 1910-1911, 1912-1913, 1914-1915, 1916-1917, 1918-1919, 1920-1921, 1922-1923, 1924-1925, 1926-1927, 1928-1929, 1930-1931, 1932-1933, 1934-1935, 1936-1937, 1938-1939, 1940-1941, 1942-1943, 1944-1945, 1946-1947, 1948-1949, 1950-1951, 1952-1953, 1954-1955, 1956-1957, 1958-1959, 1960-1961, 1962-1963, 1964-1965, 1966-1967, 1968-1969, 1970-1971, 1972-1973, 1974-1975, 1976-1977, 1978-1979, 1980-1981, 1982-1983, 1984-1985, 1986-1987, 1988-1989, 1990-1991, 1992-1993, 1994-1995, 1996-1997, 1998-1999, 2000-2001, 2002-2003, 2004-2005, 2006-2007, 2008-2009, 2010-2011, 2012-2013, 2014-2015, 2016-2017, 2018-2019, 2020-2021, 2022-2023, 2024-2025, 2026-2027, 2028-2029, 2030-2031, 2032-2033, 2034-2035, 2036-2037, 2038-2039, 2040-2041, 2042-2043, 2044-2045, 2046-2047, 2048-2049, 2050-2051, 2052-2053, 2054-2055, 2056-2057, 2058-2059, 2060-2061, 2062-2063, 2064-2065, 2066-2067, 2068-2069, 2070-2071, 2072-2073, 2074-2075, 2076-2077, 2078-2079, 2080-2081, 2082-2083, 2084-2085, 2086-2087, 2088-2089, 2090-2091, 2092-2093, 2094-2095, 2096-2097, 2098-2099, 2100-2101, 2102-2103, 2104-2105, 2106-2107, 2108-2109, 2110-2111, 2112-2113, 2114-2115, 2116-2117, 2118-2119, 2120-2121, 2122-2123, 2124-2125, 2126-2127, 2128-2129, 2130-2131, 2132-2133, 2134-2135, 2136-2137, 2138-2139, 2140-2141, 2142-2143, 2144-2145, 2146-2147, 2148-2149, 2150-2151, 2152-2153, 2154-2155, 2156-2157, 2158-2159, 2160-2161, 2162-2163, 2164-2165, 2166-2167, 2168-2169, 2170-2171, 2172-2173, 2174-2175, 2176-2177, 2178-2179, 2180-2181, 2182-2183, 2184-2185, 2186-2187, 2188-2189, 2190-2191, 2192-2193, 2194-2195, 2196-2197, 2198-2199, 2200-2201, 2202-22

santeté. Cette tendance n'excluait en principe aucune des formules du portrait que l'art antique employait couramment : il suffisait d'y poser l'accent à l'endroit voulu, pour couler dans des moules ordinaires des images remplies d'une valeur religieuse nouvelle. Ce procédé d'ailleurs n'était point particulier aux artistes chrétiens, et mêmes les moyens techniques qu'ils employaient, les effets qu'ils cherchaient pour exprimer la sainteté de leurs héros, sur leurs portraits, étaient les mêmes ou semblables à ceux que d'autres artistes appliquaient à certains portraits païens de la même époque. Ainsi, pour faire comprendre que le personnage est un saint, un martyr, avant de recourir à d'autres moyens de traduire cette qualité, on lui faisait des yeux démesurément grands et fixant du regard le spectateur. L'effet inmanquable de ce parti est d'évoquer une spiritualité supérieure, une « habitude des hautes pensées », caractéristiques qui conviennent fort bien aux martyrs chrétiens. Mais d'autres que les chrétiens avaient vu, et même avant eux, tout ce qu'on pouvait tirer de l'effet des yeux trop élargis regardant fixement le spectateur, mais cela pour faire croire aux facultés surhumaines d'un empereur, à la puissance intelligible d'une divinité, ou tout simplement pour représenter l'âme habitant le corps de n'importe quel mortel. Je compte m'arrêter davantage, dans une autre étude, sur les origines de la signification religieuse initiale de cette formule du portrait, qu'on voit apparaître d'abord en Syrie et appliquer couramment par les peintres hellénistiques de l'époque impériale, à Palmyre, à Doura, en Égypte, et notamment dans les images des dieux ou de leurs fidèles placés devant la divinité. Dans cette dernière catégorie entrent de nombreux portraits funéraires, sur le défunt, par exemple dans la peinture sépulcrale égyptienne, regarde « les yeux dans les yeux » Osiris, roi du pays d'outre-tombe où il vient de pénétrer : sur certaines peintures des enveloppes de momies, le trépassé, introduit par deux divinités, se tient ainsi au seuil du pylône de sa tombe, dans une attitude frontale qui lui permet précisément de ne pas quitter du regard le seigneur de l'au-delà. Osiris lui aussi est représenté de face ; mais il faut l'imaginer à la place qu'occupe le spectateur de l'image¹,

1. Il s'agit d'une formule iconographique conventionnelle qu'on voit apparaître au ^{III}^e s. sur plusieurs reliefs du temple de Bel à Palmyre et qui sera maintenue par l'art byzantin du moyen âge : les divinités ou le Christ, d'une

celui-ci étant ainsi favorisé par la formule frontale qui nous occupe. Il a en effet l'avantage extrême de contempler le personnage portraité tel qu'il apparaît au regard du dieu. Si, en revanche, il s'agit d'une divinité, d'un génie, d'un empereur, leurs représentations valent, directement leurs aperçus dans la salle de culte ou d'audience. Enfin, comme je viens de le rappeler, les mêmes yeux élargis, au regard figé, sont appliqués, par extension, à des portraits d'hommes ordinaires qui ne sont pas des images funéraires, et tout d'abord en Orient, comme par exemple sur le portrait en fresque d'un simple *achouras* trouvée récemment à Doura². Cet exemple, qui atteste le succès de cette formule au ^{III}^e siècle, dans son pays d'origine probable, ne contredit en rien l'hypothèse d'une inspiration religieuse. Un portrait qui met aussi lentement l'accent sur l'effet des yeux suppose la double conviction que la physionomie vaut surtout par l'expression de l'âme qu'elle reflète et que l'âme se reflète dans les yeux ; or, c'est l'art aux visages religieux qui normalement capte le premier tout ce qui touche à la figuration de l'invisible et de l'impalpable, son domaine principal. Sans doute, le portrait grec depuis le ^{IV}^e et le ^V^e siècle avant notre ère a tenu déjà, et même en sculpture, à imiter l'expression des yeux et leur attribué une importance considérable³. Mais si remarquables qu'ils soient, dans un portrait de cette époque, les yeux n'y sont pas mieux observés que toutes les autres parties d'une physionomie, et c'est à peine si parfois ils y sont plus soulignés. Tandis qu'au contraire les yeux trop grands des portraits de la basse antiquité, païens et chrétiens, apparaissent généralement sur un visage peu fouillé et qui souvent n'offre aucun autre élément appréciable d'une caractéristique plus poussée du personnage. Pour avoir gardé ces yeux expressifs dans des images aussi dépourvues, il a fallu leur attribuer une fonction

part, et leurs fidèles ou les saints, de l'autre, sont représentés tous de face, c'est-à-dire tels qu'ils se présentent les uns aux autres. Exemples d'images païennes de momies avec ces images : W. de Gruenagen, *Caract. de l'art-égypt.* pl. XIII, XV.

1. ROSTKOWSKY, *Dura-Europos and its Art* (1888), pl. XV, 1.

2. S. HODENWALD, *Griechische Porträts aus dem Anfang des achais. Altert.*, 1913, passim et surtout p. 23-26 : les yeux expressifs des portraits comparés aux descriptions de deux philosophes néoplatoniciens du ^{IV}^e s. ; par EUSÈBE, *Vita de soph.*, p. 473 et 502 : « τὰς τε ἐπὶ τῶν σοφῶν ἑδωκότων τὴν θεωρίαν καὶ τὴν ἐπὶ τῶν ἐκκλησιαστικῶν ἀποστόλων ὁμοειδὲς ἔχον τοῦ φανῆς ».

Si d'autres traits de la basse antiquité représentent ainsi des hommes plongés dans la contemplation d'une vision mystique, le martyr est figure en *éternité* de Dieu. Degré dans sa vie terrestre il a été favorisé par des théophanies, et en particulier au moment qui précède sa mort violente, il a pu apercevoir Dieu : mais surtout depuis qu'il s'élève au Paradis, il peut en permanence de la contemplation de Dieu. Or, nous le verrons, le martyr, dans ses images antiques et byzantines, doit être imaginé en règle générale non pas à un moment quelconque de sa carrière terrestre, mais dans son état de *beatitudo* posthume, il est état se traduisant extérieurement par un changement dans l'expression du visage. D'après les Actes des Apôtres (6, 15), le protomartyr saint Étienne est en « *usage d'ange* » au moment où il commença un discours inspiré². A plus forte raison, la grâce

3. L'usage des premières neologies, chez Platon, *Épist.* I, VI, 8, in haute école des sophistes, avec « l'œil intérieur » : à Julia Stamat.

9. L'auteur d'une fausque analogique, dans le crypte de Saint Germain, a su faire, à coup sûr, sans succès, de traduire cette expression ineffable de saint Étienne au moment où il regarde Dieu. (Ceci fausse tout; néanmoins Rykovitch, qui n'a pas été satisfait par la fausque fautive, en dit: Act. 7. 55.)

La caractéristique de la sculpture dans une image de martyr, peut s'arrêter à cette représentation des saints, habités de l'importance que dans l'église la geste s'en va déclinant les images en mosaïque des saints. Ambrusio et Perle à l'abbaye Victor au ciel d'ora à Milan; ou celles en fresque des saints Miles, Symeon et Sossius (pl. I, 2, 3), dans les catacombes de Rome et de Naples, aux portails funéraires en mosaïque provenant de l'Afrique du Nord ou de l'Espagne; les costumes, les coiffures des martyrs ont eux qui se trouvent le porteur de leur vivant. Dans leur œuvre, on a pu trouver aucun essai de les dire au-delà de la norme des habits. On pourrait en dire autant de la présentation des portraits. Ceux que je viens de nommer sont figurés en pied et dénotent comme les défunts des mosaïques funéraires d'Alexandrie et d'Espagne, et c'est en quel enregistre dans de nombreuses peintures murales en Italie et en Europe (pl. XI, 1, 2, LIX, 1 et 2). Ailleurs, comme à Rome, Milan, Antioche, Saint-Vital, à la chapelle ambrosienne de Bavenne, à Parenzo et sur maints petits objets, et notamment sur les reliquaires⁸, les images des martyrs, coupées à la hauteur des épaules ou de la ceinture, sont séparées dans des médaillons, et cette formule aussi est devenue par l'époque les portails funéraires païens et chrétiens offrent des scènes impressionnantes d'exemples analogues, puis en particulier sur les sarcophages, soit en fresque, par exemple, à

Les Juifs hostiles qui l'observent, mais qui ignorent que le prophète est honoré d'une vénération de Dieu, élèvent en murmure et en apostrophe d'outrage : (chap. 6, 15). Le style de la troupée d'Israël est aussi grecque, et, en plus, un modèle antique. Reproduction : J. H. R. 1907, p. 100, 101.

1. 1990年 11月 1日 11时 15分 15秒 15分 15秒

1. Wilprou, M. *Mechanik u. Materialien*, Pt. III, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647,

[illegible]

un hypogée du III^e siècle à Palmyre¹. Mais le portrait de l'empereur de Rome, déjà mentionné, est conçu de la même façon et, comme il n'est point sépulcral, on voit que le buste-portrait peut entrer dans un cadre circulaire n'a pas été nécessairement funéraire dès l'époque qui précède les plus anciens portraits chrétiens du même type. C'est de représentations de ce genre que dérivent les groupes de treize médaillons, assez fréquents dans l'art chrétien du VII^e siècle, où l'on voit le Christ et ses douze disciples : Saint-Vital et la chapelle archiepiscopale à Ravenne, l'église du Sinai (pl. XLII, 2) et les ampoules de Terre Sainte (pl. LXXII, 1) en offrent les exemples les plus célèbres. Dans beaucoup de cas, et surtout lorsqu'on les trouve reproduites sur les murs des églises, ces images représentent simplement une formule commune du portrait courant.

Ce n'est qu'en présence de certains détails particuliers qu'il est permis de reconnaître, dans le portrait-médailleur, une signification plus précise et un désir de contribuer à la caractéristique religieuse du personnage portraitisé.

C'est par exemple le cas de la belle mosaïque de la chapelle Saint-Victor à Saint-Ambrose de Milan, qui figure saint Victor à mi-corps, au milieu d'une couronne de fleurs et de fruits (pl. XXXVI, 1). Les deux objets, dans ses mains, qui sont en même temps croix et monogramme (cel qui portent les noms des compagnons de la passion de saint Victor, de même que son propre nom qui brille sur le livre que dépose le saint, et qui par lui-même signifie le triomphe, nous indiquent assez la tendance de l'artiste. Il a voulu que le portrait de saint Victor proclamât son triomphe par la croix, c'est-à-dire par la passion subie au nom du Christ et en répétition de sa passion ; aussi, comme un prince triomphateur, porte-t-il le trophée de sa victoire et le titre de « vainqueur », et que — toujours comme un souverain romain — il a son portrait enroulé dans une couronne de verdure. Cette image en médaillon est une image laurale triomphale, et à ce titre à rapprocher non seulement des nombreuses effigies semblables des Augustes, mais aussi, et peut-être davantage encore, des portraits-médailleurs de l'hypogée de Palmyre. Les images laurales des enseignes des légions romaines étaient essentiellement des portraits

qui affirmèrent la vertu triomphale inhérente à la fonction de l'empereur romain ; et c'est d'une même signification qu'ils sont chargés lorsqu'ils sont fixés sur les bustes, les médaillons de parade et sur d'autres accessoires symboliques du pouvoir impérial. A Palmyre, les portraits funéraires ne sont pas à l'origine, mais portés par des Nixes qui se trouvent sur la sphère de l'univers, et élevés par elles comme les figures sur ces médaillons à consoler, confortant aux croyances sacrées, à vaincre la mort en s'élevant après la mort, une victoire sur la mort, qu'elles rapportent ainsi. Victor (et les autres martyrs) aussi se sont élevés et ils ont pu être glorifiés au moyen de symboles empruntés au même répertoire de l'art de l'époque impériale, et notamment au moyen du médaillon-bouclier avec couronne. En regardant de plus près, on découvre, en outre, que cette couronne réunit quatre éléments différents qui correspondent aux quatre saisons : or, les quatre saisons, rapprochées, sont l'image de la succession infinie des temps, c'est-à-dire de l'éternité. Le portrait-médailleur de saint Victor à Milan représente sa victoire sur la mort, et la vie éternelle qui en est le fruit.

Sans aller jusqu'à affirmer que tous les portraits-médailleurs des martyrs les représentent en triomphateurs, relevons la présence, peut-être accidentelle, de ce thème important jusque dans les images du saint seul.

Toujours dans cette série de représentations où le martyr est figuré en dehors de toute scène dramatique, on trouve quelquefois son portrait à mi-corps, comme dans les médaillons, mais enroulé dans un cadre rectangulaire. Les images de ce genre n'avaient d'autres prétentions que de reproduire les traits du saint personnage. La formule qu'elles adoptent avait été empruntée par les artistes chrétiens aux portraits antiques : des fresques de Pompéï² et de l'antiquité³, une miniature tardive mais qui reproduit un modèle de basse

1. GEMONT, *Étude épigraphique* (1917), 64-65, fig. 25, 72 p. 55, fig. 96, 100-1000, *Compendium*, pl. 3, 12, 26, 31, 35, 43.

2. PRINZ, *Maler und Zeichner des Altertums*, II, p. 315, 1000-1000, *Le portrait*, fig. 32, 33, 72 (à Pompéï).

3. ROSTKOWSKI, *Antiqua deinde antiqua Europa* ou *Le portrait* (1903), pl. 151, 1 (surplage peint).

1. ROSTKOWSKI, *Antiqua deinde antiqua Europa* ou *Le portrait* (1903), pl. 151, 1 (surplage peint).

antiquité (par. gr. 903)¹ offrent des exemples de portraits de personnages laïques, figures en buste dans un cadre rectangulaire. Depuis le VI^e siècle au plus tard les portraits des saints sur des planchettes de bois adoptent le même parti, en imitant le type normal de l'icône du moyen âge. Par le jeu du hasard, les deux exemples conservés les plus anciens en offrent une variante assez rare, mais qui a persisté à travers les siècles : deux saints figurés à mi-corps y sont enfermés dans un même cadre (pl. LIX, 1). Tandis que l'art antique païen groupait ainsi les membres d'une même famille, deux époux ou deux frères, les peintres chrétiens réunirent de la même façon les saints Serge et Basile, frères par le martyre, que l'Eglise commémorait simultanément, ou d'autres saints que la mort pendant une même persécution ou le culte célébré le même jour, avaient rapprochés d'une façon analogue. Une fresque un peu postérieure, à Baouit, en Égypte, reproduit une autre icône sur bois où deux membres d'une autre « famille » semblable avaient été figurés d'une façon identique². Des portraits collectifs de ce genre, où les personnages étaient soit groupés deux par deux et même par trois dans un cadre rond, soit figurés debout côte à côte, ont dû être assez fréquents, à l'époque la plus ancienne. À preuve, des reproductions médiévales de ces portraits, d'après des originaux perdus de la basse antiquité³. Tous ces types d'images de saints, isolés ou groupés en « familles » de compagnons de martyre, dérivent visiblement de formules courantes du portrait antique.

Après les portraits en pied et à mi-corps avec leurs variantes et toujours dans la série des images où le martyr apparaît seul, en dehors de toute action dramatique, le voici encore — dans quelques représentations très rares — siégeant sur un trône ou sur un fauteuil, ou bien debout et en prière devant ce siège. Le saint ou le fidèle qui trône ainsi ou s'approche du siège est certainement imaginé séjournant au Paradis. Pour le faire mieux comprendre, on représente quelquefois

entre deux fauteuils occupés par de bienheureux, un troisième qui est seul : c'est celui du Christ. Long n'a-t-il pas promis (Mat., 19, 28 ; Luc., 14, 30) de réserver des sièges à tous les apôtres et à tous ses fidèles ? Alors, le trône ou le siège est au fond d'un sanctuaire, derrière une clôture de chœur, et cet emplacement, transféré au monde des saints, devient le monde de l'au-delà. Une image du fidèle ou du saint, posément, solennellement sur un fauteuil s'exprime donc point la puissance, comme dans les portraits officiels des empereurs et sur les images du Christ-ennemi des hérétiques, saint Augustin (sermon 213, 4)⁴, il faut voir dans cette iconographie une figuration du personnage qui habite le Paradis, devenu sa demeure : « *quid est dei sedes? ubi habitat? unde enim dicendum ubi quisque habitat?* ». Une l'art chrétien de l'antiquité, en dehors d'une inscription dans les Muses de S. Démétrios⁵, il n'y a que quelques fresques de l'époque qui nous conservent des exemples de cette iconographie appliquée à des saints, et notamment à trois saints laïques, Apollon, Phil et Annon qui, dans plusieurs chapelles, sont figurés d'une façon identique, assis côte à côte sur le même banc (pl. LIX, 2). Un ou deux anges se tiennent derrière saint Apollon « ami des anges », tandis que d'autres personnages bienheureux, dont le nombre change de fresque à fresque, sont représentés debout et encadrent les trois saints principaux. C'est extérieurement une formule typique de l'art princier de la basse antiquité : au centre, le ou les souverains trônant ; des deux côtés du siège, groupes symétriques de personnages debout. Mais le siège central de ces saints moines est le siège qu'ils occupent dans leur demeure paradisiaque, et une légende écrite, ou si est question de sièges préparés au ciel pour tous les moines d'un monastère, autorise à étendre aux fresques d'un monastère

1. Icônes peintes, sur une dalle de marbre trouvée dans une sépulture de Thèbes : *Index Christ. Urbis Romae*, N. S., I, n° 1821, p. 100. Représentation Manuscrite dans *Rev. Arch. Chr.*, 6, 1929, p. 210 et suiv., fig. 1. Cf. *Katheder der Katheder im Toleranz der Antiken in christlichen Kulturen*, Münster-Westph., 1927.

2. P. L., 38, 1002.

3. *Miracula s. Demetrii*, 81. *Migne*, P. G., 116, 1280, 1281 : deux icônes, le saint apparaît assis sur un trône, et le vicaire apostolique, tel qu'il se figurent les moines ; d'autres exemples du martyr trônant, dans une icône de la reliquie de Sainte Foy-de-Compey (Chapelle Ardier, 117).

4. *Gratian, L'empereur*, pl. XXV, 13.

5. Cette monnaie, inédite, rappelle la peinture de l'icône (voy. note précédente) : un prince y est représenté dans son char, par la main et suspendu au portrait dans un cadre rectangulaire.

6. Cf. les exemples cités p. 36, note 1.

7. *Notitiae*, I, 2 donne un exemple de portraits en pied, avec deux personnages réunis dans un même cadre. Comme et Damien. Au moyen âge, Pierre et Paul, Georges et Démétrios, les deux Théodore, Constantin et Hélène, etc., forment souvent des groupes analogues d'un type constant.

égyptien l'exégèse établie d'après des monuments de Rome.
Nous avons vu plus haut que le portrait du martyr en orante était l'un des plus fréquents, à l'époque ancienne, et qu'il dérivait d'un type courant du portrait funéraire antique. Y aurait-il une raison d'ordre religieux qui aurait assuré à cette façon de figurer le martyr un succès aussi général et durable, ou bien le prestige des plus anciennes images, auprès des tombeaux des saints, a-t-il suffi pour en faire comme l'image par excellence du martyr ?

On ne saurait répondre à cette question qu'à propos d'un certain nombre de représentations, ou des indications supplémentaires permettent de préciser la signification religieuse des images, qui d'ailleurs, on le verra, ne semble pas avoir été partout la même. Ainsi, certaines représentations archaïques se tiennent très près des thèmes de l'iconographie séculière. Sur une médaille de plomb du Museo Sacro qui figure le martyre de saint Laurent, c'est l'âme du saint qui est figurée en orante¹. On y voit en effet une figure aux bras levés représentée à mi-corps, qui semble sortir du corps du martyr étendu sur son gril et s'élever vers le ciel. Il s'agit bien de l'âme : un témoin du supplice des martyrs Valérien et Tiburce *vidit egredientes animas eorum de corporibus, quasi virgines de thalamo*². Or, au-dessus de l'orante de la médaille, une main divine lui tend une couronne : il s'agit donc d'une représentation de la récompense posthume du martyr pour sa victoire. Un relief maladeux sur unseau à eau bénite du ^{iv}^e siècle, s'inspire de la même idée en figurant côte à côte une orante frontale et une Niké qui lui tend la couronne³.

Mais c'est surtout dans la composition absidiale que le martyr-orante fait partie d'une image triomphale. Dans l'oratoire cimetière de Sainte-Félicité à Rome (pl. XIX, 1), ou au Christ couronne la sainte, c'est la victoire de celle-ci qui est le thème principal de la composition. A Saint-Apollinaire-au-Classe, le martyr-orante est surmonté du signe du triomphe du Christ (pl. XXI, 1) : il se trouve ainsi associé à la victoire du Sauveur. Dans les deux cas, la prière du saint, à laquelle on fait allusion par son geste d'orante, accompagne l'image idéale de la récompense du saint pour son exploit.

¹ *Vision des Martyrs* de l'Épave. W. Tola, *Koptische Heiligen und Märtyrer-legenden*, II, Rome, 1936, p. 26-27.

² *San Basilio*, *Homélies* 1867, n° 6, p. 82.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 37 et suiv.

Or, celui-ci coïncide avec son martyre, moment de la victoire et du couronnement, que les hagiographes font précéder effectivement d'une suprême prière du saint. C'est ce moment, celui qui précède immédiatement l'extinction, qui reçoit une importance exceptionnelle dans le *carrière* du saint et le consacre dans sa qualité de martyr, puisque c'est alors qu'il lui arrive souvent d'avoir une vision de Dieu, d'entendre sa voix, et de sentir la grâce divine descendre en lui, pour lui donner les forces de *tenacer* du Christ ses mille souffrances. Ainsi, ceux qui représentent le martyr avec les yeux grands ouverts sur l'au-delà et Dieu, et ceux qui le figurent avec le geste de l'orante couronné par Dieu peuvent faire allusion au même moment sublime qui respectivement caractérise le mieux le *scandale* du martyr.

Les Actes d'un martyr perçu du ^v^e siècle, en décrivant les derniers moments d'un certain saint Georges, « *Niké*, signalent expressément ses bras levés vers le ciel au moment où, avant d'expirer, il confesse solennellement le Christ et, prononce le Trisagion¹. Ainsi, sans perdre contact avec le thème de la mort du saint, puisque le triomphe du martyr se place au moment de son supplice, des images absidiales des martyrs-orantes s'en détachent cependant et cherchant à exprimer les caractéristiques propres du martyr.

On croit reconnaître une évolution sensible en examinant d'abord, sur une dalle funéraire romaine, une orante martyrisée accompagnée des mots in pace, qui se tient devant un intérieur d'église ; puis certaines peintures monumentales, à Sébastien et à Basile, où des martyrs-orantes sont représentés d'une façon analogue, mais en dehors de l'architecture absidiale. L'orante de la dalle est insérée au moment où elle pénètre dans la cité céleste, à laquelle on a donné l'aspect d'un intérieur de sanctuaire, avec ses colonnes, ses cloches allongées et, sur l'emplacement du chœur, un siège vide qui attend le défunt. Or, l'architecture de cette composition rappelle de près celles qui s'élèvent derrière les orantes sur les mosaïques de la coupole de Saint-Georges à Salerne (pl. XXXIII). Ici encore, par conséquent, il s'agit d'une fonction idéale de la Jérusalem céleste. Mais les personnages qui y sont représentés, cette fois des martyrs authentiques dont nous

¹ *Act. d. Kirichenwörter*, 13, 21 : *Alles seinetwegen*. *Sancti* 462, p. 362.

² *Id.*, p. 47.

Déjà dans l'antiquité chrétienne on avait observé que les

Elle figure une orante (probablement le martyre Emmerensien dont le corps reposait dans cette calcaire) qui elle-même reçoit l'adoration de deux personnages en proskynés : *Rev. Arch. Cril.* 10, 1923, p. 7-16.

à l'époque, par extension, un saint évêque. Pierre Chrysogone, fut représenté comme *monachus*, dans l'alcôve de Saint Jean l'Évangéliste, à Ravenne (fondation de Galla Placidia), un auteur postérieur, Agnellus, a pu croire que ce geste représentait la prière sacerdotale (*ipsa missae carit.*), et que l'emplacement de l'image du saint évêque s'expliquait par la proximité du trône épiscopal (*ipsa locum pontificis super altare ubi pontifex stetit*). AGNELUS, *l. cit.* Pontif. Rec. Paris. Migne, P. L. 1860, 518.

bras du Christ pour la croix semblaient s'étendre au-dessus
de l'humaine comme des ailes protectrices. Le geste de
prière d'intercession pour tous les pécheurs. La croix de la
redemption. On peut le reconnaître, tout d'abord, chez le
Christ lui-même, dans les Crucifixions antiques où le bras
est étendu comme au vent devant et les bras, insoulevés bras tendus
et légèrement pliés aux coudes, sur la porte de sainte Salomé
sur les ampoules paléochrétiennes, où il semble que sainte Salomé
celle d'un orant. Or, si on était assis, pour le Christ, le
renouvellement la passion du Christ, le Christ lui-même, comme
comme une érection du crucifixion, le Christ lui-même, il n'est pas
évident sur les représentations où les bras étendus se sont
souvent peu plus ou moins et forment une ligne qui s'appuie sur
de l'horizontale — une petite stèle, signifiant au lieu que
la figure saint Symeon Stylite offre le meilleur exemple aussi
de cette variante (fig. 139). Le saint y paraît comme assis
à une croix invisible, de tout point semblable au Christ,
dans son long *colobium*, tel qu'on le trouve dans les cruci-
fixions et notamment sur certains crucifixes antiques.
L'assimilation du saint-orant avec le crucifié se base le
mieux démontrer par des images de saints qui, précisément,
ornent des croix d'argente orientales (comme on croix
néo-byzantines, croix d'empereurs, etc.), où on voit souvent

[illegible]

2. P. Frenkel, *Le calendrier parisien à la fin du moyen âge*, Paris, 1903, p. 287-3, fig. 28.

3. Ce type de motifs, avec les figurations qui le décorent, a été très en vogue presque simultanément en Palestine. Mais de là les poteries en ont emprunté à usage dans tous les pays chrétiens. Il fut même dans les Balkans et plus tard en Roumanie, par exemple, *Ikona-grafija Bogomirski*, 1, 1914, p. 238-239, fig. 102-116. Cf. KERNBACH, *Ikona-grafija Bogomirski*, 1, 1914, p. 238-239, fig. 102-116. Cf. MILLET, *Peintures murales trouvées à Bulgaria*, dans *Archiv für Geschichte der Kunst*, 1914, p. 1-10.

[illegible]

[illegible]

Tous les artistes écrivains savent, en fait, de les trouver en suivant l'exemple des auteurs médiévaux qui, au premier chef, de l'ironie, des traits de l'histoire du Soudan et de la vie d'un certain employé, employaient tour à tour et dans les temps d'égarements, des expressions et des images empruntées au langage de la sainte scripture, de l'arabe, de la poésie et du corps. Deux idées générales surgissent, d'ailleurs, d'un tel texte, deux idées fondamentales de cette façon : celle de la puissance et de la transcendance appliquées au Dieu et à l'homme, soit à tous les individus, à l'Église, à une poignée de personnes, à l'humanité.

Dieu est comparé à un monarque absolu, à Darius, au pacha, et les vœux et les anges sont transformés à l'infini pour lui. Le président de l'Etat a pour lui la comparaison la plus grande qu'on puisse lui faire sur terre, et elle se manifeste la façon suivante, par des raisons et par d'autres triomphes respectifs, et par la manière surprenante en présence, et par son état et son état à qui

E. S. S. 10 22

[illegible]

Pour les iconographies, le vœu qu'ils avaient à choisir n'était pas seulement indiqué par ses habitudes de langage qui fixèrent si bien certains rapprochements entre Dieu et le monarque, entre l'au-delà et un royaume, que, aujourd'hui encore, un chrétien ne saurait les éliminer entièrement. L'artiste chrétien avait aussi sous ses yeux tout un répertoire d'images motifs historiques, motifs symboliques que l'art officiel des cours monarchiques avait élaborés peu à peu et que l'art palatin de l'Empire romain avait porté à sa plus grande floraison, à l'époque même où les martyrs firent leur apparition dans l'imagerie chrétienne². Facilement, les

2. GRABAU, *L'empereur, passim* P. SCHUMANN, *Das Herrscherbild in d. Kunst d. Mittelalters*, dans *H.-H. Würzburg. Vorträge* 1922-1923, 1, 1924, p. 134.

Lorsque le culte des *metatypes* et de leurs *toliques* invita les chrétiens à introduire les saints dans des compositions de ce genre, c'est-à-dire vers la fin du *xv^e* siècle, ils les firent entrer simultanément dans plusieurs types d'amours de l'ère souverain ecclésiastique.

L. G. DUBOVIK, L. M. LITVIN, and I. A. KURKOVA

[illegible][illegible]

© 1987 The McGraw-Hill Companies, Inc.

11. Mais ailleurs, comme dans la mosaïque grandiose de saint-Apollinaire-le-Nouveau, à Ravenne (pl. XLVI), ce sont des théories de saints et de saintes qui présentent leur couronne au Souverain céleste. Enfin, le martyr peut être figuré, la couronne en main ou posée devant lui, sans qu'on puisse dire avec certitude si elle lui avait été décernée par le Christ, ou si elle devait servir comme offrande du martyr lui-même à son Dieu. C'est le cas, par exemple, des images de plusieurs martyrs anonymes, du baptistère de Naples (v^e s. ; pl. LI, II).

Toutes les figurations de ce genre appartiennent, directement ou non, au vaste groupe de compositions triomphales, et l'art monarchique romain en particulier connaît aussi bien le motif de la couronne qu'une main divine descendant du ciel sur la tête du triomphateur, que la formule de la procession de personnages qui apportent au souverain victorieux des couronnes, en signe de leur soumission à son pouvoir suprême¹. Quant au type d'image que reproduisent les mosaïques du baptistère de Naples, il se rattache de toute façon à l'iconographie des vainqueurs (vainqueurs aux concours, ou au cirque, plutôt qu'en combat), sans que la qualité de celui à qui ils doivent leur couronne soit nettement indiquée sur l'image même. C'est pourquoi à Naples, tout au moins, tous les martyrs avec couronne représentés sur le pourtour de la coupole encadrent un médaillon central, où brille un symbole du Christ. Le Souverain ne manque donc pas à cette figuration symbolique du couronnement, mais on n'en retrouve l'image qu'en considérant la mosaïque entière de la coupole comme une composition unique.

Sur le couvercle d'un reliquaire d'argent du v^e siècle provenant d'Afrique et conservé au Museo Sacro du Vatican (pl. LXVI, 2) on retrouve un personnage juvénile la couronne à la main. Il s'apparente aux martyrs de la mosaïque de Naples, mais celle fois c'est le Christ lui-même, car il pose les pieds sur le tertre paradisiaque, aux quatre sources traditionnelles, et deux cierges allumés encadrent le Souverain céleste, comme sur terre ils entouraient le monarque ou son image sacrée. Or, non seulement ce Christ vient dans ses mains une couronne, sans qu'on sache s'il vient de la recevoir ou s'il se propose de la remettre à un martyr, mais on voit en outre, au-dessus de sa tête, une Main Divine lui tendre une

autre couronne. On ne saurait imaginer une association plus complète de l'iconographie du Christ et du martyr. Faut-il un reliquaire, c'est au fond, auprès des ossements de martyr, *un membra Christi*, l'image du Christ-martyr. Quant à l'insistance sur le rôle de la couronne dans les noms de ce Christ-martyr et des martyrs de la mosaïque de Naples, sans qu'on puisse le garantir, elle pourrait correspondre à une idée plus profonde. Comme le dit saint Cyprien l'évêque, 18, 4 : *Domine quæ tu servans agnus nostri et coronas et coronator et*... c'est plus vrai que jamais pour les martyrs qui, d'une façon plus immédiate, imitent ou renouvellent, dans leur passion et leur victoire, la mort et la résurrection triomphale du Christ. Chacune de leurs victoires était sa victoire les saints apportent au Seigneur leurs couronnes comme autant de trophées ou de pièces de l'œuvre merveilleuse offert à celui qui, selon la doctrine du monarque triomphateur, sans doute ou par ses serviteurs. Les martyrs, en apportant des couronnes au Christ, font comme les anges qui, sur certaines peintures, rendent le même hommage au souverain suprême, à qui au bout du compte remonte toute victoire. Dans plusieurs de ses poésies dédiées aux martyrs le pape Damase déclare qu'il *parle Christi triumphans, videns Christi triumphat*, autrement dit, les martyrs portent les trophées du Christ et ce sont que des *comites crucis victoris*, tandis que c'est le Christ, c'est sa croix qui, tout comme l'empereur romain, célèbre le triomphe à la suite des vainqueurs des martyrs. Seulement, cette idée n'en exclut point une autre, qui à nos yeux aurait pu paraître incompatible avec la première : le même pape Damase, dans une autre pièce de ses *innoventes* rimées aux martyrs (n° 49), les appelle eux-mêmes *victores* et affirme qu'ils ont bien gagné la couronne ou la palme². Bref, si les images du couronnement permettent parfois deux interprétations distinctes, la doctrine contemporaine les connaît l'une et l'autre et justifie même l'équivoque de cette iconographie. Il est d'autant plus intéressant d'observer que, contrairement aux exemples chrétiens, le prototype païen de la formule iconographique adoptée à Naples est

¹ *Trist.*, dans *Rev. Hist.*, 171, 1883, p. 19.

² *Ibid.*, dans *Epigramm.*, Leipzig, 1888, n° 8, pp. 30, 47-48, 52-53, n° 12.

³ *Ibid.*, n° 49. Je choisis ce texte parmi beaucoup d'autres analogues parce que, sorti de la plume du même auteur, il fait mieux apparaître précisément l'effet de ces deux idées qui sembleraient incompatibles.

⁴ Sur les thèmes de l'art impérial, Guenée, I, c., p. 202-205.

parfaitement clair. Il figure le gladiateur brandissant dans sa droite levée, en signe de victoire, la couronne qui la couronnerait. Adaptée par les chrétiens, à la faveur des comparaisons fréquentes, depuis saint Paul, du chrétien parfait au vainqueur de l'arène, cette image fut d'abord reprise sans modification notable, comme le prouve un modeste relief qui décore, à côté d'autres, un gobelet du IV^e siècle pour eau bénite, provenant de Cyrénaïque. Dans une scène de triomphe mystique, le personnage chrétien y porte encore le costume de gladiateur, et son geste a toute la franchise du mouvement traditionnel du triomphateur¹. Or, l'image de la mosaïque de Naples (pl. L.L. II), reproduit trait pour trait ce type iconographique, y compris le rhippe qui se dresse à côté de lui, sauf que le vêtement idéal du martyr ou du chrétien parfait est venu remplacer le costume du gladiateur, et que son geste, devenu moins brutal, ne se laisse plus interpréter avec certitude.

En résumé, c'est au Christ, d'une part, que remonte toute victoire des martyrs; mais, d'autre part, c'est de lui seulement qu'elle peut aussi descendre sur ses serviteurs fidèles. Les couronnes que reçoit le Christ proclament le triomphe du Souverain par les martyrs; celles qu'il distribue figurent les récompenses du même souverain à ceux qui ont triomphé en son nom. Le mouvement peut donc être ascendant et descendant²; mais surtout, dans ces images, la couronne est un thème calqué sur des types de l'iconographie triomphale.

Ce premier thème issu de l'imagerie monarchique est plus fréquent en Occident qu'en Orient, à la juger d'après les monuments que je connais. Mais l'art oriental ne l'ignore point. Il suffit que je mentionne une fresque de Raoult (pl. L. 21^a), étroitement apparentée à la mosaïque célèbre de

1. De Rossi, *Religioni*, 1867, n° 6, planche et étude du thème iconographique du gladiateur victorieux. Un type voisin (gladiateur debout et de face, levant une patme, à côté d'un bouclier posé à terre) : L. Bonanni, *Les gladiateurs sous l'orient grec* (1940), p. 47 et suiv., pl. XIX et suiv. Pour les images des martyrs dans les légendes : C. H. de J. de J. de J., 10 et 13, 21, qui compare le triomphe des martyrs (symbole de la foi, acclamation du Christ) à celui du martyr au moment de son exécution.

2. C'est pour l'Occident que M. Bazile a pu nier, contre toute évidence, que la part de saint Victor, dans la mosaïque de son sanctuaire de Milan (pl. XXXVI. 1), représentât effectivement ce martyr (cf. note p. 44) et qu'il y reconnaît une image du Christ (Antiquarium 15, 1939, p. 149-155, d'après une notice dans *Rev. arch. crist.*, 15, 1938, p. 384).

3. Autre exemple du même geste, dans l'iconographie chrétienne d'Orient : une martyre, sainte Justine, est représentée exactement de même sur les peintures

l'oratoire Saint-Venance au Latran (pl. XXIII). Sur la peinture copte comme sur l'image romaine ou tout plusieurs dont le Christ et la Vierge en majesté occupent le milieu. Les martyrs portent des vêtements de parade, amples et riches. Ceux des saints dalmates, au Latran, sont pour la plupart des vêtements de dignitaires de la cour impériale de l'époque. Plus généraux à Raoult, ils me semblent intermédiaires entre des robes analogues. Dans les deux images les martyrs portent, posés sur un pan de ses manteaux de parade, des couronnes d'or ornées de pierres précieuses qu'ils sont censés présenter au souverain céleste figuré dans le fond de l'abside voûtée. Les deux peintures, mais surtout celle du Latran, par la solennelle majesté des attitudes et des gestes, par la coupe et la noblesse des costumes, rejoignent directement les images des empereurs du Palais Sacré. Et on comprend dès lors pourquoi l'exemple romain est plus parfait en ce sens et pourquoi dans l'art italique il y a plus d'images inspirées par le thème triomphal du couronnement : à Rome, à Ravenne, en Italie (et aussi à Constantinople, mais les monuments de ce genre ont tous disparu dans la capitale byzantine). L'art impérial était beaucoup plus connu et plus familier aux artistes que dans les lointaines provinces d'Asie et d'Égypte³.

Il paraît assez normal, dans ces conditions, que les quelques exemples d'un autre thème d'inspiration analogue soient tous enregistrés en Italie. Il ne s'agit que d'une variante du thème précédent, mais qui plastiquement se sépare nettement des autres. Je pense à la procession solennelle des martyrs et martyres qui s'avancent d'un pas lent et stable, comme dans une réception à la *domus sacra* des Augustes, vers le trône du Souverain céleste. La mosaïque de Saint-Apollinaire-le-Neuf à Ravenne (pl. XLVI, 1 et 2) offre un développement exceptionnel de ce thème, qui doit peut-être l'ampleur de sa composition à la nécessité où se sont trouvés les Ravennais

de Raoult et du Latran (surnom de l'art, consacré en référence sur la base, couvert d'un pan du manteau, sur une mosaïque grecque du IV^e s., de style oriental) pour, probablement de Saint-Paulin, à Anagni, les moines du *Grégoire de Nazianze de l'Antiquaire* (Anagni, 1938, p. 202, pl. XXVII, 2).

1. N'empêche que le provincialisme même de l'art, d'autant plus répandu des capitales, et en les images officielles des empereurs romains, ont certainement contribué à le maintenir en personne, à ne contribuer à maintenir des types moines par l'imagerie impériale, plus longtemps que dans les grands centres. Voir aussi

Cette mosaïque de fresque avait reçu d'origine que les motifs qui portaient à la Vierge et à son Enfant dans leurs souffrances, à leurs pieds on voyait les instruments de leurs supplices respectifs. La belle mosaïque, peintreure de deux siècles, qui dans l'abside de Sainte-Agathe, figure cette sainte, une couronne sur la tête et les flammes du bûcher de son supplice à ses pieds¹, pourrait nous donner une idée de ces peintures disparues du vi^e siècle, d'autant plus que la mosaïque actuelle de Sainte-Agathe reproduit probablement une image plus ancienne, qui occupait l'abside primitive de la même basilique. Mais le motif de la procession y manque, tandis que l'écho d'une composition de ce genre nous parvient de Gaule aux premières années du vi^e siècle. Nous le voyons en effet dans l'épithèque d'un certain Pantagelus, si probablement en 534, qui était fait enterrier à Vaison, dans une église de Saint-Vincent qui ne s'est fondée

Si magna paltonis
Maedricibus querenda quies, sanctissimus rore
Cum sociis paribusque suis Vincendus ambit
Ius edulis, servatque domum dominumque luctus
A tenebris huius peccata de lumine ceca⁴.

7. H. THOM, *Z. f. d. M.*, 97b — L'intersection à été reproduite récemment par H. KURATOWSKI, *Intersections sur les surfaces*, G. E. Mon. Mathém. 3, 195.

4. C. F. J., 841, 1499, ainsi que l'indiquent les plans au col de ces ouvrages.

Même influence et même arc d'expansion en ce qui concerne un troisième type iconographique : au moment où le mortel s'approche enfin du trône de Dieu, il est arrêté par des anges d'un grade supérieur, qui se tiennent à ses côtés, manifestant

2. Deoarece, originea de cult rădăcină (1967), p. 204, cu transportul în

autres, en particulier les hymnes de triomphe, les cantates, etc.

[illegible]

adorateurs n'apportent rien, ne reçoivent rien et ne touchent
comme péchés pour l'éternité; le monde et l'Église
conseil aussi les compositions ou des saints exultent et
louent le Seigneur ou séjournent auprès de lui au Paradis;
Mais là encore, martyrs et autres saints, chacun à sa place dans
le « chœur » réservé à son rang, tout en acclamant le Christ,
le vénèrent par l'immobilité même de leur corps, de leurs
bras, de leurs regards. Nous sommes par Ammon Marone
et par saint Grégoire de Nazianze que cette immobilité veut
être poétique autant par les emprunts du rite antique que
par les modèles des chrétiens Grégoire de Nazianze
l'enthousiasme en évoquant l'immobilité voulue de saint
Hassle, à un moment où il aurait dû, naturellement, faire
paraître son érudition: il restait - sans un mouvement du
corps, des yeux, de la parole - et, fixe, droit, dressé comme
une stèle en l'honneur de Dieu et de l'Angèle, devant lui -
« *αὐτὸς αὐτὸς ὅπως αὐτὸς ὁμοῦν*... » (intercession, 24^e strophe
dans *ἕκαστος* et *ὁμοῦν*), l'Église de Hama, 55, 25.

Cette immobilité, qui devait faire croire aux spectateurs à l'impossibilité surhumaine du personnage, à leur destinée parlante, avait la même raison d'être dans l'icônographie des martyrs, et servait par conséquent à représenter la sainteté, tout comme les grands yeux largement ouverts et les bras levés au ciel (cf. *supra*, p. 41, 42). C'est l'Orient grec et syriaque qui semble avoir tiré le plus grand parti du motif de l'immobilité et de la tension nerveuse qui en résulte, pour exprimer l'état de béatitude des saints du Paradis. Car c'est bien cet état que les arts chrétiens d'Orient cherchaient à traduire dans leurs images des saints, et les figures byzantines, par exemple, différaient sur ce point de la plupart des images analogues de l'art latin. Jean Dommeneq définit exactement le caractère des images grecques et le justifie : « Ils [les saints] sont représentés dans l'état de béatitude, revêtus de la splendeur divine qui leur est promise depuis leur martyre. Les représenter dans l'état corporel qu'ils avaient

[illegible]

2. Les nœuds du Christ tracent sur le plus subtil des plans, la Voie
est encadrée d'anges, *sup.* p. 10, la composition centrale des « Épisques »
s'accompagne de « *psa* »

2. Voir les Jugements Bernetti, des Tribunaux, les résumés des jugements religieux.

18. 18. 2 et seq.

Or, nous venons de constater que les Byzantins restèrent fidèles au principe différent qui faisait des « autres » mêmes des saints, et d'une façon générale, des corps des saints depuis *l'instant de leur mort*, des véhicules du saint Esprit assumés aux membres du Christ. Et saint Jean Damascène, d'accord avec cette doctrine, nous révèle pourquoi les images des saints devaient les figurer dans l'état de *beauté posthume*. Ce mot de commentateur, si subtilement en résonance la tradition byzantine, explique admirablement l'allure abstraite et la beauté surnaturelle et monotone des représentations des saints dans l'art grec. Et, par analogie, on serait tenté d'établir un lien semblable entre la doctrine occidentale du saint qui est un membre du corps du Christ pendant sa vie terrestre et le caractère de leurs images dans l'art latin du moyen-âge. Je pense aux tendances « réalistes » de beaucoup de ces portraits et aux « attributs » qu'on y adjoint et qui les

3. Macul., *Diagn. Hist. Arch.*, 1789, p. 149. LERNADINO. *De diagnosticibus medicis* (lib. 1^o c. 1): *maculorum corpora, et praecipue ventrum, nigricum reliquique, ac et Christi membra singulorum adoranda.* [Migne, P. L., 69, 1219]

[illegible]

allusion à leur carrière terrestre, y compris la passion finale¹.

J'avais dit tout à l'heure que le thème de la procession touchait de près à celui de l'accueil des martyrs par le Sauveur céleste. Il n'en est, au fond, que le développement, puisque le point d'arrivée de la procession est bien le trône qu'occupe le Christ. Dans certains cas, d'autre part, ces deux thèmes réunis rejoignent celui du couronnement, comme par exemple sur la mosaïque de Saint-Vital, où le martyr, introduit par un ange, voit le Christ lui remettre sa couronne de triomphateur (pl. XLII, 7), ou bien encore, sur une fresque tardive de la catacombe de Commodile, où une double file de martyrs, conduits par les princes des apôtres, s'avance vers un Christ qui siège sur une sphère².

Il convient, en outre, de mentionner le lien qui rattache les images de ces processions solennelles et de l'accueil des saints personnages par le Christ, aux compositions conçues d'une façon tout analogue, mais où le Christ et les martyrs sont remplacés par un agneau ou une croix d'une part, et par des brebis de l'autre (pl. XIX, 1). Le fait de transposer la figuration dans un langage allégorique ne change rien à la signification de l'image, et le passage de l'un à l'autre mode de représentation des mêmes idées semblait si facile aux hommes de ce temps qu'ils ne reculaient même pas devant des images « mixtes » : la figure du martyr saint Apollinaire, dessiné sous ses traits historiques, voisine avec une double procession de brebis, dans l'abside de Saint-Apollinaire-in-Classa (pl. XLJ, 1) ; tandis que, dans le mausolée de Galla Placidia, un Bon Pasteur, qui a reçu les traits d'un Christ à l'allure royale, pose sa main sur la tête d'une brebis, comme s'il l'aurait fait pour un saint personnage (pl. XXXVI, 2).

Dans cette dernière image le geste du Christ fait allusion à l'accueil bienveillant réservé par le Seigneur, au Paradis, à

l'âme de la défunte fou du défunt) entrées dans le monde, et cela nous rappelle les compositions de l'art sépulcral, qui, pour ces types iconographiques aussi, ont servi de point de départ aux artistes des *martyria*. L'art des catacombes connaît bien l'image du Bon Pasteur qui accorde la brebis fidèle rentrant dans le troupeau, et il n'ignore pas davantage, surtout à partir du *III^e siècle*, les files de brebis qui s'acheminent vers le Père divin. Le motif n'en tant de succès que, à l'époque des basiliques et des *martyria* romains, on ne l'abandonna qu'à regret et plus tard que la plupart des autres compositions imaginées par l'art sépulcral. Il fut maintenu même là où il jurait avec les traditions « classiques » de l'art romain, comme à Saint-Apollinaire-in-Classa ou sur l'un des reliquaires de Grados.

Sans l'avoir ignoré, comme le montrent les images du baptistère de Doura (Bon Pasteur et troupeau) qui sont du début du *III^e siècle*, on les relève de la façade de l'église Sainte-Sophie de Constantinople (files de brebis passant),³ ou encore les quelques statues grecques du Bon Pasteur, les chrétiens d'Orient ne semblent pas avoir eu le même point de vue. Ils ne semblent pas avoir même eu conscience de cette imagerie allégorique. Dès le *V^e siècle*, ils en condamneront même officiellement l'application aux représentations du Christ, derniers souvent des « pastorales » iconographiques chrétiennes⁴. Je ne connais aucun exemple de son application à l'art du culte des reliques et martyrs dans aucun art d'Orient, et je me demande si, en Occident, et notamment à Rome et en Italie, la persistance de l'iconographie « pastorale » ne s'explique pas précisément par l'assimilation que l'art sépulcral, si important dans cette partie de la chrétienté dès avant la Paix de Hégérie, avait continué à exercer longtemps après. Quant à l'Orient, on le verra plus loin, il concevait ses images chrétiennes en son tenant à une méthode au moins aussi ancienne, mais indépendante de l'art sépulcral, et lorsqu'il s'opposait ouvertement, au Concile Quinisexte, à la figuration du Christ en Agneau, il invoquait

1. FRANK et TYLER, *art. op. cit.*, II, fig. 137 c.

2. *The Excavations at Dura Europos. Report of the Fifth Season*, p. XLIV et XLIX.

3. GRANAR, *l'art. op. cit.*, Paris, 1938 (id. *Art et Histoire*, fig. 32).

4. U. WELZ, *Altchristliche u. byzantinische Kunst*, p. 167 et suiv., fig. 140, 141 et 142.

5. Je pense au canon 82 du Concile Quinisexte (553) qui interdit la représentation du Christ sous l'aspect de l'Agneau. *Studz.*, XI, 372, 380.

1. En règle générale, l'art chrétien d'Orient n'a pas introduit d'attributs individuels, dans les types iconographiques des saints. Il existe en particulier d'innombrables exemples de représentations des instruments de leur supplice, aux quelques exceptions appartenant, soit à l'époque antique (p. ex. t. pl. LXII, 2 et fig. 138) le poisson et le trident ? de S. Phocas ou les « épones » de S. Moïse, soit à des œuvres de tradition orientale, mais qui ont subi une influence de l'iconographie latine (p. ex. S. Étienne représenté avec les pinces de sa supplice, sur certaines fresques serbes du *XIII^e s.*).

2. MURRAY, *Mosaiken u. Malereien*, pl. 148-149.

des raisons d'ordre théologique, qui font écho à sa façon traditionnelle d'encenser l'image religieuse¹.

En Occident, une autre image particulière à l'iconographie latine représente volontiers la réunion de la croix triomphale et des martyrs, qui — tout comme les saints des processions — sont figurés tantôt sous leur aspect « historique », tantôt sous celui de hiéris, la croix pouvant être remplacée ou complétée par une image de l'Agneau. Ici encore, la formule plastique, dans sa version « pastorale », pourrait dériver de l'art funéraire et, en effet, au *ix^e* siècle, les peintures des catacombes (exemple : notre pl. Lf, 4), les reliefs des sarcophages² connaissent le motif de la croix triomphale fléchée ou non sur le tertre paléochrétien, avec ses quatre sources : entourée de hiéris qui sont les âmes des défunts cherchant leur salut auprès du trophée victorieux du Christ. Par le procédé de sélection, si souvent observé dans la présente étude, ce motif, applicable à tout fidèle, devient un type de l'iconographie des martyrs. Dans les catacombes de Rome (pl. Lf, 3, et de Naples (pl. Lf, 2, 4), lorsqu'on y établit des oratoires auprès de leurs ossements, puis dans les églises hautes, par exemple à San Stefano Rotondo³, et sur des

1. Pour les Pères du Concile, l'Agneau figurait le Christ ne représentant que les « pécheurs et les saints » (malis et sanctis) et non « la vérité », tandis que le portrait de Jésus exprimait la « vérité » (veritas) — (Béguin) (Mansi, XI, 380). L'image chrétienne ne devant figurer, d'après ces théologiens, que cette réalité mystique (sur les « ombres » et les « types » ne sont que des symboles et des signes de la vérité — *ἀσφάλειαι μαθημάτων*), se ne saurait représenter, de même, que la vérité elle-même (l'image du Christ), cette doctrine est spécifiquement grecque, au mieux, gréco-orientale, parce qu'elle suppose la possibilité de contempler l'incorporel dans les images et de s'identifier par là à son propre salut, conformément à une tradition fortement établie, dans les pays gréco-orientaux depuis les religions mystiques de la fin de l'antiquité. Un sermonnaire du *vi^e* s. décrivant à Césarée de Cappadoce, que l'apparition de l'image adorante du Christ à Gamuliana équivalait à une nouvelle apparition du Christ (Donascetti, *Christusbilder*, p. 128 et suiv.) — par extension chaque icône pouvait être assimilée à une *ἀσφάλεια* perpétuelle.

2. Sur les images-vitales qui remplacent les éphémères directes, voy. infra, p. 128. Je compte développer l'étude de la valeur mystique des images chrétiennes, dans un ouvrage actuellement en préparation. Voy. G. OSTEROMANN, dans *Seminarium Kondakovianum*, I, p. 35 et suiv., textes grecs p. 41. Le P. Louis Kuhn, *Zur Theologie der Christusbilder*, p. 436 et suiv. (ouvrage à part de la Benedikt. Monatschrift, 1906, Heft 1-12).

3. GARNIER, pl. 330, 340, 346, 348. Même motif sur le reliquaire de Pola (Garnier, pl. 437, 3. FERRIS et TAVEN, *Art byzantin*, I, fig. 132, 114 (hiéris autour d'un chrisme entouré dans une couronne de lauriers).

4. VAN BEECKHOF et GARNIER, I, p. fig. 259.

médailles de dévotion⁴, entre la fin du *iv^e* et le *xv^e* siècle, on rencontre souvent des groupes tripartites où le milieu est marqué par une croix richement ornée et quelquefois flanquée (Stefano Rotondo) chargée d'une image répète du Christ et les deux côtés sont occupés par les martyrs. S'ils ont tous traits humains, ils offrent le crucifix et l'ascension en levant la main ; s'ils sont représentés en hiéris, celui-ci se tournant vers le trophée du salut qui quelquefois, par exemple sur certains sarcophages⁵, est surmonté du phénix de la résurrection ou de l'aigle de l'ascension triomphale du Christ.

Ra comparaison avec les autres thèmes qui cherchent à figurer le martyr devant Dieu, celui-ci offre une originalité certaine. Il rapproche le martyr de la croix du trophée (et parfois de l'Agneau avec la croix) et exprime ainsi plastiquement cette pensée capitale de la doctrine, à savoir que tout martyr répète, complète et renouvelle la passion du Christ et son œuvre du Salut. C'est donc le type de composition qui fait valoir la part des martyrs à sa victoire sur le mal et permet de considérer leurs reliques comme des « membres du Christ ». Si les autres thèmes proclamant la vertu des martyrs qui leur assurent, à eux mêmes, la récompense suprême et éternelle auprès du Seigneur, si les images les montrent parmi les *quies* ou *prætorii* du Nouveau Christ et, par conséquent, prêts à intervenir en faveur des hommes, leurs représentations auprès de la croix triomphale mettent l'accent sur le sacrifice de leur vie pour le salut commun. Ce sont les images de cette espèce qui donnent l'équivalent plastique de l'idée qui permit de fixer le tombeau des martyrs — tombeau réel ou reliquaire — sous l'autel de l'église, le rapprochement s'étant fait, comme dans ces figurations, autour de la passion commune au Christ et aux martyrs, et renouvelée à chaque messe. Nous avons vu plus haut que, acceptée par toutes les Églises chrétiennes, ce rapprochement avait été affirmé le plus tôt et avec le plus de force et de continuité par l'Église latine. C'est en Occident aussi que le tombeau du martyr avait été le plus systématiquement fixé à l'autel. Il est donc normal que les images des martyrs auprès de la croix apparaissent presque toujours à l'art d'Occident.

C'est dans l'aire d'expansion de l'art latin, en Tunisie,

1. De Rossi, *Bulleins*, 1860, n° 3, planche, fig. 9 (voir aussi la médaille provenant de Grèce, sur notre fig. 138).

2. WILHELM, *Sarcophagi*, pl. XVIII, 3, CXXXVIII, 1.

qu'on a trouvé une image de ce genre, qui, par son emplacement, exprime d'une façon particulièrement explicite cet ensemble d'idées. C'est une mosaïque de pavement dans les ruines d'une église du x^e siècle, à El-Mossout (pl. LII, 31). Dans la partie du pavement du chœur au-dessus de laquelle se trouvait jadis la table d'autel, on voit, dans un cercle, une grande croix triomphale accompagnée des A et Q qui lui donnent comme toujours la valeur d'un syndode de la victoire pour l'éternité. Au-dessus de cette croix, deux autres, plus petites, ornées aussi des deux lettres apocalyptiques, font allusion à la passion salvatrice renouvelée par les martyrs, probablement par deux martyrs précis dont les reliques avaient été enlées dans une cavité voisine¹. Cette interprétation se trouve confirmée par la présence, au delà des deux petites croix, d'un autre médaillon où une paire de herbes (répétée deux fois pour la symétrie), adossée aux croix, achève de vie. On ne saurait représenter avec plus de netteté qu'on l'a fait à El-Mossout, à l'aide de ces formules allégoriques liées sous et derrière un autel, le parallélisme étroit de l'œuvre du Christ et des martyrs, dans leurs sacrifices symétriques pour le salut commun.

La mosaïque pourrait servir de pendant iconographique aux vers qui sont Paulin de Nole magnifie l'association, sous un même autel, de fragments de la vraie croix et de corps de martyrs :

*Divinum contranda legunt altaria fœdus
et conjunctis sacra cum cruce martyribus.
Cumque subditi ferunt martyria Christi,
Crux, corpus, sanguis martyris, ipse deus.*

*Atque ubi crux, et martyre ibi, quia martyris et crux,
Martyris sancta quae per crucis fuit².*

Ces vers ont pu, évidemment, citer lieu d'autres textes de cette époque qui expriment les mêmes idées, d'une façon

1. FRAZZINI et LANTINI, *ibid.* Atti del III Congresso int. di arch. crist., 1939 (1940), p. 108-109. *Ibid.* Ann. di storia, 1934, p. 171-172.

2. Epist. 23-24, 2, p. 382 (Hefele) : « una parva doctrinacumque a Salpuste hinc parva et mortifica, que subditi ferunt de continentia et Aquilano et ubi ille erat deus contramendat, comme a Paulin à Nole, des reliques de la vraie croix et de plusieurs martyrs.

plus simple et plus claire. Mais si la valeur iconographique des vers de Paulin est indiscutable, ce sont surtout des notions de rhétorique versatile qui ont permis de les adapter à l'esprit et même aux formes des images iconographiques des premiers martyria d'Occident. De part et d'autre, c'est la même profusion d'intentions louables, les mêmes ardeurs littéraires qui faisaient plaisir à leurs auteurs, après le succès et d'art, mais ne pouvaient ébranler les fœdes.

L'iconographie allégorique des martyrs d'Italie dans œuvre de littérateurs. L'imagerie que des auteurs grecs de la fin du 18^e siècle nous signalent dans les martyria d'une Minore, répondait probablement mieux aux besoins de la dévotion populaire.

Dans des paenonymes de marbres, deux commémorations célèbres ont été de plus mélangées et même deux des groupes d'images de la passion de ces saints. Saint Cosme de Nysse nous signale ainsi, dans le martyrium cretense de grand saint Théodore, à Euphrata, des pratiques actives du martyr, sa résistance aux souffrances, les traits caractéristiques du tyran, leurs violences, la honteuse attitude, la fin, bien heureuse de l'athlète, le Christ qui, sous sa forme humaine, assiste à ces combats. Cette passion, les hommes se l'attribuent³. En parlant du martyr saint Eusèbe, saint Basile le Grand invite les pasteurs des églises catholiques à représenter « l'athlète couronné » et non « l'homme blessé ». Il entre ensuite dans le détail et leur conseille de figurer une scène de tourments en Barlaam se montrant admirable ; il voudrait qu'on fasse voir un « image souffrante », mais que les démons vaincus et pleurant, il termine en disant : « l'homme aussi dans votre tabernacle le Christ agonisant de ses blessures ».

1. S. FRAZZINI et LANTINI, *ibid.* Atti del III Congresso int. di arch. crist., 1939 (1940), p. 108-109. *Ibid.* Ann. di storia, 1934, p. 171-172.

2. S. FRAZZINI et LANTINI, *ibid.* Atti del III Congresso int. di arch. crist., 1939 (1940), p. 108-109. *Ibid.* Ann. di storia, 1934, p. 171-172.

3. S. FRAZZINI et LANTINI, *ibid.* Atti del III Congresso int. di arch. crist., 1939 (1940), p. 108-109. *Ibid.* Ann. di storia, 1934, p. 171-172.

[illegible]

La troisième partie de la messe de saint Euthyme représentait son supplice, la quatrième le montent dans un prison. Les instruments conservés, sont quelques petits objets de décoration ornés d'une image du supplice de saint Euthyme, ne nous offrent point d'analogue pour les mêmes sujets les fresques du VIII^e siècle dans le monastère de sainte Catherine au Mont-Sinaï, intitulée à sainte Marcelline. Le passage d'Asclépius prouve malgré tout que le genre de représentation, si fréquent au moyen-âge, remonte au IV^e siècle, du moins au VIII^e siècle. Enfin le style d'Asclépius sur une scène de mort est certainement du IX^e siècle.

[illegible]

1. Francis et Tyman, *loc. cit.*, pp. 142.

0. Venetian, la grande entreprise d'Europe, et qui, en 1980, reproduit cet échantillon par un autre, mais, se rapproche de l'original. — Voir aussi un autre analogue, sur le même type, dans le même ouvrage, p. 100.

3. Fickenschied, T. *ibid.*, 1, 1, 86-89.

4. *Journal of Polymer Science*, p. 26.

© VAN NOSTRAND REINHOLD CO., 1977, p. 102 of 102

y apparaît en orante, au milieu d'un bûcher embrasé et de flammes. Nous verrons plus loin d'autres exemples antiques des représentations de la mort glorieuse des martyrs. Disons cependant qu'aucune de ces œuvres archaïques n'approche, même de loin, du réalisme sanglant des scènes décrites par Asterius (le peintre a si distinctement rendu les gouttes de sang, qu'il semble qu'on les voie réellement couler...), à moins que la rhétorique ne l'ait entraîné à compléter par la parole les données des peintures de Chalcedoine. C'est ainsi qu'il est permis de douter des effusions sentimentales devant ces peintures du *martyrium* qu'on trouve dans le même sermon d'Astérius, la rhétorique de l'époque se fait facilement harmonisante, et celle qui touche au culte des reliques l'est particulièrement.

Mais on ne saurait mettre en doute la tendance générale de ces peintures que le choix des sujets suffit à mettre en valeur : destinées à émouvoir le fidèle, elles représentaient en fait la grandeur du saint rempli de la grâce divine et agissant sous son inspiration, et par là — tout comme les images de la passion du Christ — la grandeur de Dieu qui se manifeste dans leur martyre, c'est-à-dire le contenu du « témoignage » sur Dieu que ces saints avaient apporté par leurs souffrances. Ainsi, de même que la passion du Christ est une manifestation de la gloire divine, donc une théophanie (v. *infra*), de même les derniers épisodes de l'histoire de chaque martyr sont des manifestations du Saint-Esprit descendu sur eux et qui les a rendus insensibles à la souffrance et indifférents à la mort. Cette intervention directe de Dieu, dans les actions des martyrs, a été d'ailleurs expressément marquée par les peintres d'Asie Mineure, et cela souligne le caractère « théophanique » de ces représentations. Saint Basile recommande bien de placer dans le tableau « le Christ agonothète de ces luttes » et parle de l'image « brillante » du combattant, resplendissant certainement par l'effet de la gloire divine qui est venu l'habiter, saint Grégoire de Nyse mentionne : le Christ qui assiste à ces combats ». On resterait fidèle au langage et aux idées de l'époque en concluant que dans ces images des luttes des martyrs c'est invariablement à l'agonothète, au président « royal » des combats de ses sujets que revenait en fin de compte la gloire de triomphateur. Et rien ne saurait le contredire d'une façon plus frappante qu'un détail iconographique signalé par Asterius, dans la scène qui précède le supplice de sainte Euphémie : « est y

aperçoit la vierge en prière : elle est seule seule... elle tend les bras vers le ciel : elle invoque Dieu au milieu de ses souffrances. Pendant qu'elle prie, apparaît soudain de sa tête le signe que les chrétiens ont l'habitude d'adorer, le signe qui se voit sur la croix : c'est, je pense, le symbole du martyre qu'elle a obtenu de la tête d'un martyr comme elle-même se le voit la mortification de l'Adoration des Mages à Sainte-Marie-Magdeleine, au moment de la mort glorieuse et l'assommoir à la mort triomphale du Christ : la passion d'une sainte n'a-t-elle pas le même aspect que la croix que Dieu se manifeste à la sainte, tout est en prière ultime, et la consécration martyre. Il y avait donc la représentation absolue de sainte Euphémie à la croix lumineuse : de part et d'autre c'est le Christ qui se manifeste au martyr, qui précède et résume son propre témoignage singulier de la divinité du Christ.

Malheureusement, les peintures murales des martyrs antiques d'Asie Mineure ont toutes disparues. Il n'est que les miniatures du *Mérolage* de Basile II nous permettent quelquefois de nous faire une idée des scènes qui se déroulaient (v. *supra*, t. I, p. 89) : on n'a aucune chance d'en retrouver les fresques ou les mosaïques ou à moins des images de manuscrits.

En dehors de l'Asie Mineure, dans les autres pays de l'Orient chrétien, la destruction des peintures murales des martyrs a été presque aussi complète. Je ne saurais citer, pour les images des miracles d'un martyr tels son martyre, que les fragments de quelques fresques à Saint-Dimitrios de Salonique. Et encore, trouvées en 1911, elles furent la proie des flammes en 1917, et ne peuvent être étudiées que d'après des copies conservées au Musée Byzantin d'Athènes et d'après une description sommaire qu'en a donnée M. *Andriani*. Sur l'une de ces fresques qui datent probablement du VII^e siècle, on voyait à l'insolent de la boutique de Saint-Dimitrios une foule de fidèles en train d'écouter un sermon.

1. A rapprocher des deux médaillons par lesquels on se souvient de l'histoire dans l'église byzantine des saints Pierre et Paul, v. *supra*, t. I, p. 107.

2. D'après *Arg. Akropolis*, 1920.

miraculeux dont il n'est plus permis de deviner la nature. La scène était représentée d'une façon dramatique, et l'effroi de la foule mouvementée des femmes, sur une tribune étroite, y était rendu avec maîtrise. Les *Mosaïques de Saint-Démétrius* mentionnent des images d'autres prodiges, sur les murs de la même basilique et notamment sur sa façade, on l'on admirait l'image d'une intervention du saint patron de Salonique en faveur de sa ville assiégée par l'ennemi¹.

Mais, dans le grand *martyrium* de Salonique, ni dans ce qui a pu être étudié de ses peintures murales, ni dans les textes hagiographiques qui en parlaient, on ne trouve aucune trace d'une scène de son propre martyre.

À défaut d'œuvres monumentales, c'est une pyxide mède en ivoire du VI^e siècle, ornée de reliefs sur son pourtour, qui nous offre l'exemple le plus ancien d'une image de martyr, dans l'art oriental. Les deux scènes qu'on y déchiffre côte à côte résument d'une façon suggestive l'histoire religieuse de saint Ménas, telle qu'elle a pu apparaître à ses dévots qui faisaient le pèlerinage de son tombeau, dans son monastère près d'Alexandrie. La première scène (pl. LXVII) représente le jugement et la décollation du martyr qu'un ange descendu du ciel vient couronner au moment de sa mort, en transformant cette image d'un supplice en une représentation de la victoire, et en faisant connaître l'intervention directe de Dieu, la théophanie qui marque le martyre de saint Ménas. L'autre scène (pl. LXVIII) résume son histoire posthume : il se tient sous un arc, symbole de majesté qui l'exclut du commun des mortels et fixe son séjour dans l'au-delà ; il lève les bras selon la formule que nous connaissons déjà et transmet les prières de la double rangée des dévots, hommes et femmes, qui s'approchent des deux côtés pour l'adorer. Il est tout à fait dans l'esprit du culte antique des martyrs et de leurs reliques de n'avoir rappelé de toute l'histoire de saint Ménas que la seule scène de son « témoignage » par la mort glorieuse, pour justifier cette adoration qui fait l'objet de la deuxième image. Si cette dernière scène figure le culte rendu au saint séjournant dans les lieux, en culte se trouve rattaché à l'événement évoqué par la première scène. La pyxide du British Museum offre donc un pendant parfait à la

1. *Miracles et Punitions*, 29 (Migne, P. G., 116, 1226) ; *Imagines typi de poudon macthousmoy lictos typophy Epe* (et) *meti aplo rha d'epoumva r'igro* (et) *et r'ig m'oum avallou* 13 (et), 167, col. 1339.

protocole liturgique que, pour l'époque de cet objet, nous ne pouvons pas admettre avec beaucoup de vraisemblance pour l'iconographie de saint Laurent, dont les premiers exemples remontent au VI^e siècle. Nous connaissons depuis l'objet qui en apporte la preuve, la médaille de saint Laurent en plomb du Musée sacré impérial, à 477, combattant, armé, nu, ou le martyr en tenue d'après lequel son nom a été attribué à l'Église Vierge de Rome, cf. p. 43-44 ; ici encore, comme sur la pyxide de saint Ménas, deux scènes se complètent et s'appuient : l'image du jugement et celle du martyr de saint Laurent interprétés comme une scène de triomphe dû à l'intercession de Dieu (l'âme du saint s'élève et se voit pour être couronnée par une main divine, entre A et G), et la représentation d'un dévot du saint placé devant son tombeau.

Il est entouré de cercueil d'argent et couronné de la croix symbolique. C'est un rappel de l'événement, considéré comme des *taifia* du martyr et une *prothèse* de sa vie après la mort. La pyxide et la médaille ne se séparent que sur un point, mais cette différence est suggestive : l'artiste oriental place les dévots devant la figure plébique du saint en état de hostilité ; l'artiste occidental préfère les montrer devant le tombeau réel qu'ils adorent dans l'Église saint-Laurent de Rome, ou plus exactement encore devant l'autel qui surmonte son tombeau.

On ne saurait cependant généraliser cette observation, car, à Rome tout au moins, les deux types de ces cycles hagiographiques ont existé parallèlement. Ainsi, les deux scènes de la médaille de saint Laurent trouvent leur pendant dans les images qui décorent les deux côtés d'un objet semblable consacré à un saint inconnu, qui lui aussi provient de Rome². Autant que son état de conservation le permet on y distingue, d'un côté, une scène de décollation d'un martyr (et non pas un sacrifice d'Abraham, comme le croyait de Rossi, cf. de l'autre, deux fidèles s'approchant d'un autel — église certaine-

1. De Rossi, *Bull. Inst.*, 1843, planche en regard de la p. 36.

ment sur un tombeau de saint — aussi richement décoré que le tombeau-autel de saint Laurent sur l'autre médaille. La décoration de ce sépulcre vint, avec ses *cancelli* et ses colonnes torses, remonte au ^{vi}^e siècle, et nous donne une idée de l'autel qui fut élevé à la même époque au-dessus du corps de saint Pierre.

Par contre, les scènes créées par les iconographes romains auprès des tombeaux des princes des apôtres se laissent rapprocher du cycle bipartite de la pyxide de saint Ménas. En me réservant de parler plus en détail du cycle du martyre de saint Pierre et de saint Paul, dans le chapitre consacré à la Passion, je me bornerai à rappeler ici les caractéristiques des plus anciennes de ces images. Lorsque, pour la première fois (première moitié du ^{iv}^e siècle), on en réunit plusieurs, sur les façades des sarcophages¹, avec l'intention certaine de les présenter comme des cycles, ces scènes figurent, d'une part, le martyre des deux apôtres (ou de l'un des deux) et, de l'autre, la scène idéale du Christ-souverain remettant la loi à saint Pierre en présence de saint Paul. Et quelquefois, quoique rarement, des fidèles agenouillés au bas de l'image répètent le geste de prière ou d'adoration des apôtres². Sans doute, dans la *Traditio legis*, d'une inspiration si romaine, l'iconographie relève les préoccupations politiques qu'on ne voit se refléter dans aucune image du culte des martyrs créée en dehors de Rome. Mais, cette réserve faite, il est facile de reconnaître, dans ces premiers cycles des princes des apôtres, les deux éléments du cycle de saint Ménas sur la pyxide : d'une part le martyre, de l'autre l'image solennelle du séjour des saints au ciel. Les iconographes romains profitèrent de ce dernier thème pour affirmer la transmission du pouvoir aux successeurs de saint Pierre, mais, par ailleurs, cette composition rejoint celle de saint Ménas dans son séjour paradisiaque. La nuance romaine mérite toutefois d'être retenue : ce n'est pas le triomphe *posthume* de saint Pierre que veut proclamer l'image de la *Traditio legis*, comme la figure de n'importe quel autre martyr orante, mais son autorité pendant la vie, en conformité avec l'interprétation que l'Église latine donna à l'expression *membra Christi* appliquée aux martyrs³.

1. WILBERT, *Sarcophagi*, pl. XII, 4 et 5, XIII, etc. v. CAMPENHAUSEN, *Passions-sarcophagi*.

2. WILBERT, *l. c.*, pl. XII, 5, XXXIII, 3, etc.

3. Cf. *supra*, p. 64-65.

Ce n'est que plus tard et très exceptionnellement, pour des martyrs assez obscurs, que des iconographes romains de l'antiquité entreprirent de figurer le moment même du supplice. Nous reviendrons plus loin (chapitre III) sur les rares images de ce genre : une fresque de l'enduite sous l'église Saint-Jean-et-Paul, où l'on voit la décollation de trois martyrs agenouillés, aux yeux bandés, et les deux reliefs symétriques, sur les colonnes du ciborium d'autel, dans la chapelle souterraine des Saints-Nérée-et-Achille (via Andronico), où ces deux saints subissent le même martyre devant une croix triomphale. Parmi les petits objets, quelques images minuscules de saint Laurent sur le gril, gravées sur les cachets¹, complètent ces représentations romaines de la passion des saints. Celles-ci trouveront leur place sur les pages en tant qu'images de salut, et par conséquent rapides de l'assurer à leur propriétaire. Enfin, on observera que la fameuse mosaïque du mausolée de Galla Placidia figure un saint Laurent², non pas au moment du martyre, ni même étendu sur le gril, mais s'avancant magnifiquement, la croix sur l'épaule, vers ce gril au feu allumé. J'ai dit plus haut comment, à mon avis, les livres des évangiles, représentés à côté, s'incorporent dans cette scène³. Un mot de saint Cyprien, *evangelium Christi unde martyres sunt* (Epist., 28, Hartel, 580-581), donne la clé de ce rapprochement. Mais ce qui nous importe en ce moment, c'est l'interprétation donnée à l'événement même du martyre. Or, non seulement la mort, même triomphale (comme sur la pyxide avec saint Ménas), n'y est pas représentée, mais encore, dès avant son sacrifice, le martyr est caractérisé comme un fils aîné du Christ victorieux portant le trophée de son triomphe⁴. En réalité, la croix sur l'épaule de saint Laurent passant, comme elle le serait dans les bras de n'importe quel martyr en marche, traduit textuellement la pensée que saint Paulin formula

1. GARRUCHO, pl. 478, 49.

2. La découverte récente d'un graffiti du ^v^e s., dans le martyrium de S. Théodote, auprès de l'église souterraine Saint-Alexandre (via Nomentana), ajoute un nouvel argument en faveur de la thèse selon laquelle le personnage de la mosaïque figure un martyr et non pas le Christ. Ce graffiti montre la partie supérieure de la figure d'un martyr imberbe qui porte sur l'épaule, de la même façon que le personnage de la mosaïque romaine, une croix de forme identique : BRAVEMER, dans *Rev. Arch. Chrét.*, LV, 1926, p. 25-26, fig. 46.

3. Voir *supra*, p. 35. *Ibid.*, *retenu* à d'autres interprétations de cette scène.

ainsi, dans un titulus *martyrium* de Saint-Félix, à Nole : *lille orien qui eis auferre coronam*¹. Pareille interprétation de la scène d'un martyre est d'autant plus plausible que, tout comme les scènes d'une inspiration semblable, qui figurent la passion des princes des apôtres, sur les sarcophages, le martyre de saint Laurent est introduit dans un cycle sépulcral. N'est-ce pas cette utilisation particulière des scènes de martyre qui leur a fait donner l'allure héroïque qui les distingue ? Ce serait plutôt le héros *apostolus* *herosus*, que le martyr participant à l'œuvre de la rédemption, qu'on aurait voulu figurer dans ces scènes lorsqu'on les introduisait dans un cycle sépulcral ; tandis que sur une pyxide qui renferme les hosties, on aurait mis l'accent sur la mort du martyr, parce qu'elle l'associant au sacrifice salutaire du Christ. Le progrès que cette dernière façon de concevoir le rôle du martyr fit par la suite assura ultérieurement aux images de la mort des martyrs le succès qu'on sait. Mais avant que le thème du martyre des saints n'eût quitté l'art funéraire et ne fût rapproché de celui de l'eucharistie, il resta fidèle au principe de l'imagerie sépulcrale chrétienne, qui était d'en exclure systématiquement toute représentation, directe ou non, de la mort. On verra plus loin que le retard avec lequel la Passion et, notamment, le Crucifiement font leur apparition dans l'iconographie chrétienne ne saurait être dissocié du problème qui nous occupe. Que ce soit la mort du Christ ou celle des martyrs, ces sujets ne viendront prendre leur place que dans les cycles qui ne seront plus funéraires.

Si l'imagerie du culte des martyrs fut une large place aux représentations du saint devant Dieu, elle le figure aussi dans ses rapports avec les hommes. Et tout d'abord il y a le thème « réaliste » du fidèle faisant ses dévotions auprès des reliques du martyr. *A priori*, on aurait pu croire que ce sujet devrait être fréquent parmi les images créées dans les lieux de culte. D'autant plus que l'art religieux antique affectionnait les représentations de ce genre, scènes d'offrandes, de sacrifices, de processions cultuelles. À côté des reliefs innombrables, des peintures monumentales représentaient ces scènes : Pausanias signale des exemples de portraits votifs peints sur

les murs des temples païens de Grèce, et les fouilles récentes à Thourmos ont fait connaître des sanctuaires où les scènes de sacrifice et d'offrande remplissaient presque à elles seules la décoration peinte des murs. Toutes ces images, qui étaient des *ex-voto*, laissaient naturellement une grande place aux portraits des fidèles.

L'humilité chrétienne, je suppose, empêcha pendant longtemps un pareil étalage de la piété des individus et, avant le VI^e siècle, les scènes où des fidèles prient assis ou représentés dans l'exercice d'un culte sont extrêmement rares. L'exemple vint peut-être d'en haut. Nous apprenons ainsi que les portraits des empereurs et impératrices de la maison théodosienne avaient été peints sur les murs d'une église de Ravenne² : l'image de la piété des Augustes retrouvée peut-être le plus facilement sa place traditionnelle, après la conversion, car elle pouvait se réclamer de la tradition qu'il y avait d'affirmer la fidélité chrétienne de l'Empire. Inspirés par cet exemple ou se laissant entraîner par un penchant naturel, de simples mortels, à leur tour, se firent représenter dans des scènes d'offrande. Ils ont pu être encouragés par le clergé, car ces images (normalement des *ex-voto*) et les offrandes matérielles qu'elles supposent augmentaient évidemment l'aide et la renommée des sanctuaires. Or, de toutes les formes du culte chrétien antique, c'est le culte des reliques et des saints qui, à ma connaissance, a favorisé le plus les images de culte espéré.

En tête de la liste, ici encore, viennent les deux monnaies romaines dont il a été déjà question plus haut³ et qui, datant du IV^e ou du début du V^e siècle. On y voit, au revers, devant un autel élevé sur un tombeau de martyr, un et deux dévots qui s'approchent à pas lents de la relique et portent une offrande (cierge et, peut-être, coupe). De Basse à haute reconnaissance, dans la scène des deux dévots réunis, la représentation d'un parent consacrant un enfant au martyr. Mais, si ce n'est là qu'une hypothèse, le désir de figurer des fidèles apportant des cierges à un autel-reliquaire est hors de doute.

1. PAUSANIAS, I, 1, 2 ; I, 1, 3 ; I, 3, 3 ; IV, 31, 9 ; etc.

2. ROSTOVETZKY, *L'art sacré de l'art*, p. 62 et suiv., pl. XII (copies des deux peintures, de Zeno, Théon, etc.).

3. CHABAN, *L'empereur*, p. 28. ANGLADE, *L'art*, *Enl. Basile*, et *Mus. Hist. Germ.*, 1878, p. 207.

4. *Supra*, p. 13-14.

1. Épître XXXIX à Sulpice Sévère, § 12, p. 287 Bartel.

qui, lui aussi, risquerait de paraître dépaycé dans cette vision de l'au-delà.

Mais, avant que se produisît cette équation de l'image et du culte, l'art d'Orient qui desservait le culte des reliques était revenu plus d'une fois sur les rapports du martyr avec ses fidèles, pour parler des scènes de miras les tirées des œuvres hagiographiques et qui ne nous occupent pas ici, rappelons la pyxide de saint Ménas (cf. LXVII-4, LXVIII) où, on s'en souvient, deux groupes de fidèles, priaient selon le sexe à droite et à gauche du martyr-mante, tendaient vers lui leurs bras pliés au soule. Loïn d'une représentation simultanée d'un groupe de pèlerins auprès de l'image du martyr, peut se faire ressembler à la *Deesis* de l'icônographie médiévale byzantine et s'inspirer des gestes rituels et orthonaux des cérémonies liturgiques. Aussi est-il préférable de la considérer comme une figuration abrégée de la gloire de saint Ménas et non comme une représentation de personnages concrets : adorant et saint même en admettant que des donateurs précis aient voulu s'y faire portraiturer.

Il citait encore l'exemple d'une croix provenant d'Émèse et qui datait également du *vi^e siècle*. Tandis que, dans un disque fixé au haut de la branche supérieure, on lit la fameuse formule prophylactique *ΘΧΕ ΧΩΗ* et une première invocation à saint Georges, celle-ci est répétée une deuxième fois tout au bas de la croix : *ΑΓΙΕ ΓΕΩΡΓΙΕ ΒΟΗΘΗ...* et accompagnée d'une image du martyr qui attire vers lui le dévot. Plaisant un genou, celui-ci lui tend la main. Voici un premier exemple d'image on ne saurait le fidèle se tient auprès du saint, mais on celui-ci, par un geste, montre que sa prière est exaucée. Sur l'image de la croix syrienne, le mouvement de saint Georges, qui correspond à l'invocation « sauve (un tel) », reproduit le mouvement fréquent dans l'icnographie des empereurs romains qui relèvent un personnage pour le « sauver » ou le « libérer ». C'est aussi le geste que, l'empruntant à ces mêmes modèles antiques, le Christ adopte dans les premières images de la Descente aux Limbes. Après

1. G. SCHUMACHER, dans *Florilegium ou Recueil de travaux d'érudition dédiés à M. M. de Voghe*, 1900, p. 535-559. Cf. CASSIN, *loc. cit.*, v. Émèse, pp. 265-2.

2 Exemples de ce type surtout en numismatique. Voir les émissions impériales aux légendes : *liberator, restitutor, (Romae) resurgens*, et même *Pietas Augusti*, dans Cohen (187) et 1^{er} s.; Maurice (174 a), etc., ainsi que dans SYMAK, *Endersuchungen zur röm. Reichsprägung*, I (Trajan) et surtout II (Hadrien).

sa victoire sur le Nord, il « mure » Adam et Eve en les entraînant hors de l'Eden. Des objets comme la croix d'Émile étant généralement des ex-voto, il est probable que l'image du « salut » du personnage attitré par saint Joseph ne faisait que commémorer un fait accompli. Donc, est l'appel à se mouvoir et à l'avance le geste attendu du martyr. Les deux prières sont possibles, et cela non seulement en ce qui concerne l'image sur la croix d'Émile, mais pour toute une série de messages de la plus haute importance qui démontrent les murs du *sanctum* de Saint-Omer et à Salonique.

En ce sens, les sept angles de ces croix qui, découvertes, nous ont badigeonné, en 1911, furent détruites par exemple, en 1917. Sans quelques-unes, les incursions opérées par le feu, ces mosaïques ne peuvent donc plus être observées sur place, et c'est à des photographes souvent très insuffisantes et à des descriptions qui ne reposent pas sur une analyse attentive des mosaïques, que nous devons toute la documentation dont il a été fait état sur les mosaïques de Saint-Denis. Ces derniers discordent les premiers géographes l'abside et le mur qui sépare les deux collatéraux de gauche de l'axe intérieur de ce mur (celui qui est tourné vers le sud principal). Sans soulever pour l'instant les problèmes qui

1. GRAMEN, *l'empereur*, p. 225-215. Dans l'absence d'exemples concrets d'images de la Déesse aux 1^{ers} siècles avant le n^{os}, l'image de la crête d'oiseau, prélatrice de deux siècles, prouve que, au vi^e s., au plus tard, l'imagerie chrétienne empruntait à l'art impérial ce type iconographique qu'elle ne en commun.

[illegible]

pour la distribution de ces images, sur les murs de l'église, et le « cycle » qu'elles semblent y former, bornons-nous à rappeler qu'il s'agit de mosaïques votives, pour la plupart indépendantes les unes des autres, qui appartiennent au x^e et au xii^e , plus rarement au $viii^e$ siècle.

Certains donateurs de mosaïques s'étaient bornés à commander des panneaux modestes : un ou plusieurs médaillons qui renfermaient les portraits à mi-corps, soit de saint Démétrios et de deux évêques-bienfaiteurs de la basilique (fig. 143 et 144) ; soit d'un groupe d'autres martyrs, probablement de saints locaux que la gloire de saint Démétrios ne faisait point oublier entièrement (pl. XLVIII, 1, 2 ; XLIX, 1) ; soit enfin, du Christ (?) (pl. XLIX, 2). Mais d'autres mosaïques, les plus importantes, développaient le thème du fidèle devant le martyr, que nous avons vu esquissé sur la croix d'Émèse. Souvent, plusieurs dévots en prière entourent étroitement le saint, comme si chaque fragment de la surface qui touchait à la silhouette du martyr était aussi précieux que l'espace *ad sanctum* que se disputaient les cadavres des fidèles. Tandis que les hommes tendent les bras vers saint Démétrios, ou lui présentent une offrande, ou se reddent par déférence, au contact du martyr, celui-ci répond par plusieurs gestes différents aux appels des hommes : tantôt il jette la main sur leur épaule, tantôt, et le plus souvent, il lève les bras au ciel, dans l'attitude de l'orante-intercesseur ; tantôt, par un mouvement plus compliqué, il fait connaître son rôle d'intermédiaire entre les fidèles et Dieu. Ce n'est que l'examen de ces panneaux, un à un, qui permet de juger des ressources de cette imagerie mi-historique mi-symbolique. Quoique un peu longue, l'analyse qui suivra n'a pu être évitée, étant donné l'absence de descriptions et de reproductions satisfaisantes de ces mosaïques remarquables.

L'une d'elles se distingue de toutes les autres (pl. I, 1). Fixée sur l'un des piliers devant l'abside, elle figure saint Démétrios entre le gouverneur et l'évêque de Salonique, dressés côte à côte devant le mur crénelé de cette ville. Tels que le martyr pose ses bras étendus sur les épaules des deux personnages, par le geste traditionnel de la protection, une inscription sous l'image, sans nommer des personnages et des événements précis, rappelle que saint Démétrios avait protégé Salonique contre les assauts des barbares.

Aussi, le groupe des trois défenseurs de la cité a la valeur d'un symbole de la dévotion qu'on vouait, à Salonique, à saint

Démétrios, et à ce titre il est comparable aux compositions symboliques de la plus ancienne iconographie des composés martyrs de Rome. Mais, tandis que des images comme le *Tegillio levo* proclamaient la suprématie de l'Église des apôtres et surtout de saint Pierre, la peinture de Salonique n'avait évidemment d'autre prétention que d'exprimer la faveur spéciale que saint Démétrios « philopala » réservait à la ville qu'il affectionnait.

Une autre mosaïque des piliers, devant l'abside, nous introduit dans l'iconographie votive la plus disputée au martyrium de saint Démétrios, à en juger d'après les nombreuses peintures du collatéral Nord que nous examinerons plus loin. Le panneau du pilier qui s'en rapproche par le thème iconographique ne paraît cependant un peu postérieur à ces ex-voto de la nef. Il suffit donc que l'on relève une immense figure frontale de Démétrios en orate qui se tient devant un édifice polygonal couronné d'un toit en pyramide (c'est le ciboure en argent qui se trouvait dans la basilique et où, selon la tradition, était enfermé le tombeau du martyr) et, plus à droite, sur un fond de paysage avec des arbres, un homme jeune vêtu d'un himation blanc, qui pose ses mains sur les épaules d'un garçonnet pour le présenter à saint Démétrios. Les deux personnages, sortis d'un édifice (leur maison ? ou l'entrée du sanctuaire ?), ont les mains recouvertes d'un pan de leur manteau. L'étude qui sera consacrée ci-après aux autres mosaïques votives à Salonique, fera mieux apparaître la signification profonde de cette image de piété.

La mosaïque la plus rapprochée du transept, sur le mur qui sépare les deux collatéraux gauches, figure saint Démétrios en orante devant une niche, aux murs de laquelle sont suspendues des draperies d'étoffe précieuse (pl. XXXI, 1 et fig. 141). Les ramures du coquillage traditionnel de la conque forment comme des rayons autour de sa tête rouverte. Cet aménagement du fond rappelle les portraits des romains sur les diptyques du $viii^e$ siècle². La ressemblance augmente du fait que, sur la mosaïque, deux médaillons occupent les coins supérieurs du panneau et que le martyr lui-même

1. URPINIKI, I, c., pl. XLII, c. THIEL, *Le Tourneau et Salonique*, I, 2, pl. XXXII, 2.

2. P. ex. diptyque d'Anastase (617) au Cabinet des Médailles ; Parrot et Tylén, I, c., II, fig. 20.

porte les vêtements d'un haut dignitaire. Les deux médaillons reposent sur une espèce d'entablement qui prolonge l'arc de la niche centrale; ils renferment les portraits de deux saints, probablement d'autres martyrs de Salonique. Or, sur plusieurs diptyques consulaires, on retrouve des médaillons avec portraits (des empereurs aux mêmes endroits exactement¹; quant au costume consulaire du martyr, il n'est point dû au hasard, car les plus anciens textes hagiographiques font de saint Démétrios un haut dignitaire de l'Empire, et plusieurs fidèles qui avaient été favorisés par des apparitions du martyr, déclarent l'avoir aperçu revêtu d'un costume consulaire². Ces symboles du pouvoir terrestre se confondaient ainsi, dans la personne du martyr, avec les manifestations de sa puissance surnaturelle, coïncidence qui facilitait la tâche des iconographes et qu'ils ne manquèrent pas de mettre en valeur. Aussi, c'est comme d'humbles porteurs de pétitions devant la porte du consul que trois dévots de saint Démétrios l'entourent sur la mosaïque : deux hommes et une femme ou un enfant, tous tendant les bras vers lui. Représentés à des niveaux différents, on les dirait suspendus en l'air, à côté du saint, comme si, pour mieux l'approcher, ces filippiens devaient se laisser élever à la hauteur des coudes ou des épaules du bon géant.

Si l'inscription qui accompagne cette première image, reprenant une formule colébe, demande à Dieu d'accepter les prières de ceux dont il connaît les noms³, la légende qui se lisait au bas de la deuxième composition n'est plus lisible, à l'exception de quelques fragments de mots. Et malheureusement l'image elle-même, qui a été l'une des plus anciennes dans cette série, a été également détruite en grande partie.

1. *Ibid.*

2. Pour prêter l'apparence que s. Démétrios avait lors d'une vision, celui à qui il s'était montré miraculeusement montre un personnage qui portait la robe consulaire : *ὁ δὲ τὸν ἀποστόλῳ ὁμοιωθεὶς χλαῖνι* (Miracula s. Demetrii, § 146; Nique, p. 47, 118, 1313. Cf. *ibid.*, § 36, col. 1720 et 1732 où non seulement le saint apparaît à un malade, revêtu de la robe consulaire, mais si lui rappelle un comédien qui, sur l'ordre de l'empereur, distribue des gratifications au peuple; il tient les melices en posant la main sur eux et en leur opposant le signe de la croix, *ὁ δὲ τὸν ὁμοιωτὴν ἐπελάσας ἔκστασι λαβὼν*. Voy. aussi S. ACHILLEUS, *Ἀνάκτα* "ἱεροστασιαστὴς ἐργολογίας, ἡδ. Πατριάρχης Κωνσταντινῆς, 1. 1891, p. 167 (texte postérieur au 7^e s.).

3. *Uspenskiy*, 1. c., p. 20. DIMIT. LE TCHERNIAU et SALADIN, 1. c., p. 59. *Ibid.* une autre inscription qui prouve qu'il s'agit de panneaux commandés par des personnes différentes et par conséquent indépendants les uns des autres.

Aux deux extrémités de la composition (pl. XLIX, 2 et fig. 141, 142), on aperçoit cependant, sous un ciel couvert de nuages multicolores, un paysage d'arbres et de haies qui se prolonge jusqu'à l'horizon. À droite une fontaine aux eaux débordantes, et à gauche un édifice en forme de tour à colonnes d'arcades, sur un tracé haut soulèvement. Entre ces deux éléments d'un paysage hellénistique ou eol, plantes et architectures reproduisant des formules consacrées, on distingue un grand édifice de forme indéterminée (paraître avec des arcades) et devant lui un groupe de personnages, d'hommes, un enfant, par une minuscule figure de saint Démétrios. À ce point d'après la moitié inférieure de sa figure, la seule qui soit conservée, le martyr s'y tenant debout et de face, mais non pas en orante. On voit presque entier son long doigt qui se tend en avant du côté gauche, soit pour accueillir un petit personnage qui devait se trouver de ce côté, soit pour présenter ou transmettre à Dieu, en répétant leur geste, les prières de la file de petits personnages qui se pressent à la droite du saint. Il s'agit sûrement d'une famille : on voit s'avancer un jeune enfant qui, poussé par sa mère, fait à saint Démétrios l'offrande de deux colombes blanches; un peu en arrière, le père fait le geste de la prière et porte peut-être sur ses épaules convergées d'un pan de manteau, une autre offrande au saint; enfin, deux autres femmes suivent à distance, vêtues comme la mère et portant les mêmes boucles d'oreille. C'est une des scènes les plus immédiates de toute l'imagerie du culte des martyrs dans l'antiquité : le mouvement de la mère, plein de sollicitude, le geste du garçonnnet, raidi par l'émotion, respirent la vie, et le prêtre ne se sent pas encore obligé, pour représenter plusieurs figures en chose, de les serrer ou de les superposer en suivant des lignes droites; ses personnages osent masquer partiellement le voisin, et ils se bécotaient.

1. On peut admettre, sur cette œuvre du 7^e, sinon du 8^e siècle, la filiation de pratiques à cette tradition plusieurs fois soulignée, mais non pas, certes, comme on l'a fait, des représentations du tombeau authentique de saint Démétrios, avec l'atrium de la basilique qui s'élevait, avec sa fontaine, etc. Une fois qu'on croyait être le tombeau du martyr on trouvait bien à l'intérieur de l'église, et les lances que la foule des dévots se tenait dans une cour bordée d'arcades, et ces deux considérations devaient suffire pour assurer leur rapprochement des architectures décoratives de ce paysage-type avec les éléments du sanctuaire de Salonique.

2. Je crois distinguer le bust garni de franges de son manteau, qui se reconstitue en le rapprochant du costume du docteur, à gauche, sur le panneau précédent.

ramenant les uns derrière les autres, sans pour cela perdre le contact entre eux, car une perspective, un peu surbaissée mais réelle, ordonne encore cette peinture. La signification précise de la scène nous échappe peut-être. S'agit-il d'une prière collective de tous les membres d'une famille, d'une prière quelconque, prière renforcée par l'offrande d'une pièce de pain ? Ou bien s'agit-on voulu figurer une scène familière de l'enfant au service du martyr, comme celle d'Aldrich qui assiste chrétienne, fut couru par ses parents au *martyrium* commun de saint Laurent ? Comme le dit Prudence (*Persepolis*, II, 521-528) :

<i>Vidimus inhectus domos</i>	<i>Voluit olim pontifex</i>
<i>Sera evadique tubiles</i>	<i>Adlocut in signum crucis</i>
<i>Cythere edis, pigora</i>	<i>Audemque Laurenti laam</i>
<i>Chrestianorum liberum</i>	<i>Vultus intulit Claudia</i>

L'hypothèse d'une scène de consécration pourrait être corroborée par le geste de la mère, qui semble inviter l'enfant à rejoindre la direction du martyr, et par celui du saint l'invitant à entrer dans son sanctuaire. On remarque aussi la ressemblance de cette scène avec les images de la Présentation de la Vierge au Temple de Jérusalem : c'est le même cortège où l'enfant, la mère et le père, puis d'autres personnages, marchent dans le même ordre, et où la jeune Marie tient le même couple de colombes blanches, qu'on aperçoit dans les mains tendues du porcelain sur la mosaïque de Sébaste. Celle-ci est, d'ailleurs, contemporaine de l'exemple le plus ancien de la Présentation de la Vierge¹, et prouverait, nous que l'image mariologique s'inspire d'une cérémonie courante dans les églises chrétiennes de Grèce. La Vierge a été simplement introduite dans le schéma d'une image qui figurait la consécration d'un enfant à un martyr, et l'image du sanctuaire, de ce *martyrium*, fut appelée à représenter le saint des saints du Temple lui-même, tandis que le Grand Prêtre prenait la place du saint ou de la sainte qui recevait l'enfant qu'on lui venait. La mosaïque que nous étudions nous permet ainsi, en passant, de constater l'influence de l'iconographie du *martyrium* sur l'imagerie mariologique du moyen âge.

1. Mosaïque sur l'une des colonnes du faîtage du chœur de Saint-Marc de Venise, qui n'est certainement pas datée du vi^e s. Deuxièmement (et monument) un autre schéma est attribué à partir du xiv^e s. L'exemple le plus ancien est probablement celui d'une mosaïque de l'apôtre (Mosaic, *le Mosaïque de l'apôtre*, pl. XIX, 2).

Appliquées pratiquement, et pour cela nous nous en tenons deux groupes de médaillons (voir aussi d'espaces, *antependium*). L'image surcrainte est aussi bien conservée (fig. 144). Dans le cadre d'une espèce de porte trop large, laquelle de deux archaïques plus hautes (image de la boutique), on retrouve la très grande figure du martyr debout et de face, au centre de la composition. Il porte toujours une couronne couronnée. Mais les bras ne sont pas courbés, et on ne tendent vers les deux femmes accompagnées d'une enfant qui se sont les représenter après de lui. Les trois figures font le geste de la prière ; celle de droite se distingue par un dessin plus gai de son costume ; celle de gauche penche devant elle une petite fille. Les deux qui tiennent dans ses bras, deux vierges, qu'on retrouve chez le donateur d'une fresque vaticane « contemporaine à Sainte-Marie-Majeure », et qui portent également les compagnes de Marie, deux certaines images de la Présentation au Temple.

Je passe sur le groupe des trois médaillons du xiv^e siècle qui représentent, de part et d'autre d'une image de saint Démétrios, les portraits de deux archaïques de Sébaste (fig. 143 et 144). Ce groupe forme un ensemble dont l'unité est soulignée par un long *titulus* de la légende. Mais les portraits des deux disciples de l'église locale, à l'instar de ceux de la basilique de saint Démétrios devant sans doute des travaux de reconstruction ou d'embellissement, peut-être avant et après l'incendie mentionné dans la légende, ne laissent qu'encadrer celui du martyr, et rien n'y a été fait pour exprimer les rapports entre le martyr et ses disciples.

Je passe aussi, pour revenir à elle dans un instant, sur la scène suivante du saint Démétrios représenté point, et, après une image tardive du Christ (pl. XLIX, 1), j'arrive à une autre composition qui, si elle n'est mieux conservée, sans doute considérée comme la plus intéressante de la série (pl. XLIX, 1 et fig. 145). Je crois aussi qu'elle est une des plus anciennes. À gauche, saint Démétrios est assis de face, sur un banc au-dessus duquel se trouve le grand autel, peut-être un chœur. Plus haut encore, on peut reconnaître un voile suspendu au cadre du peintre. Une

1. Gherardini, *Sainte-Marie-Majeure*, pl. XXX. Ces deux parties ont été devancées certainement par les images d'hommes au mont d'argent, qui méritent la Vierge de saint Symeon (style). Voir ci-dessus, p. 81, note 1. Autre exemple : médaillon romain de saint Laurent et fresque à Constantinople (pl. XLIX, 2).

peut-être s'approche du martyr et lui tend son enfant, qu'elle porte sur ses bras. Le saint pose la main droite sur l'épaule de l'enfant et lève l'autre pour la prière, en pliant la tête au coude, selon l'habitude. Les doigts de cette deuxième main (main gauche) du martyr rencontrent ceux d'un personnage presque entièrement détruit qui, figuré à mi-corps, dans un médaillon au-dessus et à droite du saint, avance son bras dans sa direction, en le sortant du cadre du médaillon. Encore plus à droite se tient debout une femme tombée en arrière dans un *apophorion* : c'est certainement la Vierge Marie. Comme saint Démétrios, elle lève son bras gauche pour la prière, en le pliant au coude. Mais son regard suit le mouvement de sa main droite, qu'elle avance un peu timidement dans la direction du martyr et du personnage dans le médaillon. De dernier on pouvait figurer que le Christ, car toute cette identification expliquerait tous les gestes des autres personnages : en posant sa main sur l'épaule de l'enfant, le martyr le bénit ou le guérit ; mais, opérant en intermédiaire, il puise sa force en s'adressant au Christ, et celui-ci le lui transmet en touchant de sa main la main tendue du saint. Quant à la Vierge, elle intervient de son côté auprès de Jésus et soutient la prière du martyr : c'est pourquoi, tout en levant une main, elle semble de l'autre montrer au Christ le groupe du saint et de la mère avec son enfant. Je ne connais qu'un exemple, dans l'art byzantin, où la transmission de forces morales soit représentée d'une façon aussi explicite : sur une miniature du XI^e siècle de la Vaticane (Urb. 2^e), les personifications de deux vertus soufflent aux oreilles du Christ les catégories morales qu'elles représentent, tandis que le Christ les transmet à deux empereurs. Couronnés, figurés au-dessous de lui et sur les têtes desquels il pose des couronnes. En passant par le corps du Christ, depuis les oreilles jusqu'aux bords de ses doigts, puis par les couronnes, les vertus pénètrent dans les empereurs. La mosaïque que j'examine offre un circuit analogue : bras et main du Christ — de la main gauche du martyr à la main droite — enfant ; le mouvement parallèle de la Vierge souligne sa course.

L'intérêt principal de cette mosaïque est dans cette façon d'imaginer la voie suivie par la grâce divine, lorsqu'on l'induit en s'adressant au martyr. Le schéma iconographique illustre admirablement les idées généralement reçues à ce

sujet, à l'époque antérieure : c'est au martyr de Christ que s'adresse la mère en lui présentant l'enfant, et c'est le Christ qui, par le martyr, exerce sa prière. Plus tard, on se le rappelle, le rôle de la Vierge, qui, sans s'interposer entre le saint et Dieu, appuie la demande du martyr. Mais dans le schéma de saint Démétrios, on le voit, la Vierge tient l'enfant, d'un rôle important ; en s'adressant à elle, on y voit conscience de porter la prière à une instance hiérarchiquement supérieure.

Il ne me reste qu'à mentionner une dernière image de saint Démétrios entouré de ses fidèles : toujours est le même saint, mais séparé de la précédente par une grande composition consacrée à la Vierge que nous verrons dans un instant. Cette ultime image du saint patron de la basilique est, ainsi, je crois, la moins ancienne dans le martyrium (pl. XLVII, 1). L'examen technique prouve qu'elle a été exécutée, et la facture et le style de l'œuvre démontrent un travail postérieur au VII^e siècle, qui est la date probable de la mosaïque voisine avec la Vierge. D'autre part, la peinture est, sûrement antérieure aux fresques. Il est donc raisonnable de l'attribuer à la période qui va de 600 à 700 environ. En fait de plus, la mosaïque y figure saint Démétrios en prière, debout et de face, dans son costume consulaire : représentation évidente du même portrait-médaille qui servit aux autres mosaïques de cette église. Le fond est plus simple que dans les panneaux plus anciens : je ne distingue que quelques couleurs, irrégulières, d'une espèce de pierre monumentale, et beaucoup de perles décoratives, pour donner plus d'éclat à cette architecture sommaire. Comme les autres, cette mosaïque avait été commandée par un particulier. Son portrait, à droite du saint, nous le montre, minuscule, tendant vers le saint ses deux bras recouverts d'un pan de son long manteau. La mode des cheveux courts et du visage glabre a fait place à celle de la barbe allongée et des cheveux longs. Le donateur a en commun l'une et les autres avec un saint qui occupe un médaillon au-dessus de lui. Est-ce un témoignage indirect

1. Je ne saurais dire pourquoi la Vierge semble plus devant un sanctuaire, et l'objet qu'on y distingue figure effectivement un sanctuaire. Il n'y a, dans ce cas, pas de doute à supposer la Vierge devant le sanctuaire de saint Démétrios, et cela prouverait à l'évidence la figure de Marie et son intervention dans le culte du martyrium du saint patron de la basilique. Mais, je le répète, tout ce qui concerne la partie droite de la mosaïque, si elle existait, est purement hypothétique.

Revenons maintenant aux deux panneaux de la Vierge, articulés entre les grandes images de saint Démétrios. Nous pourrions le faire de la même manière en présence du saint. Cette fois, c'est la Vierge. Sur le premier panneau (fig. 144) elle est montrée par deux anges acrotypes, la Vierge se tient debout, la tête tournée vers le spectateur, mais en levant les bras en prière. C'est droit, c'est-à-dire vers l'autel. La présence d'un portrait de saint Démétrios, du même côté, ne doit pas faire croire que la prière de Marie lui est adressée. Ce portrait du saint, dans un médaillon, nous l'avons vu, est postérieur à la plupart des panneaux du même motif. En outre, la deuxième composition avec la Mère de Dieu nous apprendra que dans l'usage des mosaïstes, la hiérarchie normale qui met la Vierge au-dessus des martyrs, ne pouvait être renversée. Tandis que Marie leve les bras vers l'autel de Dieu, c'est elle qui reçoit les prières d'une famille de donateurs composée d'un père à droite et d'une mère avec un enfant sur ses bras à gauche de Marie. La photographie ne permet pas de dire si le chef de famille tend simplement ses bras couverts du manteau vers Marie ou s'il lui apporte une offrande, c'est son enfant que la mère tend vers la Théotokos, comme d'autres mères pressaient les leurs vers saint Démétrios sur les mosaïques que nous venons de voir. On remarquera un mouvement de la mère qui, au lieu de tenir simplement son enfant, l'avance vers Marie, pour le lui présenter : tel sera aussi la signification d'un geste analogue chez la Vierge elle-même, lorsqu'elle portera son propre enfant. Elle le tendra souvent de manière à la présenter à l'adoration et aux acclamations des fidèles. Ces images figureront aussi une théophanie : Quant au panneau qui nous occupe, le sens en est évident : relevant les prières des dévots, la Vierge les transmet au Christ.¹²

Il forme une entité cristalline, à prisms, appartenant à la composition avec la 3. Les faces sont possibles. Un petit échantillon avec lentes et deux catoptriques, le tout avec de petites inclinaisons simples ou conjuguées, à égales. La lèvre

responding with the dark response having been identified. Not all test subjects agreed (11 of 15) with the use of the dark response for the same reason. Also, the example of the dark response is used to argue that the response, per se, is not a response to the stimulus, but merely a response to the stimulus.

1. Sur ces allures de la police d'Etat, voir, par exemple, p. 4, note 1.
2. Je pense aux « Surfaces d'ensemble » qui constituent les groupes de travail.

3. Pour être complet, il faut dire que cette monnaie, qui est une copie de la monnaie de la ville de Saint-Denis, est en fait une monnaie de la ville de Saint-Denis, et que la monnaie de la ville de Saint-Denis est en fait une monnaie de la ville de Saint-Denis.

sont identiques. Ce qui prouve, évidemment, que les deux images s'inscrivent d'un prototype commun, probablement d'un portrait initial du martyr placé dans son propre sanctuaire. Quant au geste de protection de saint Démétrios, sur notre panneau, nous savons déjà qu'il est surtout fréquent dans les images de majesté, à Rome et en Italie. L'exemple de Salonique nous invite-t-il à étendre à tout l'art chrétien de l'époque ce thème iconographique, ou bien faut-il y reconnaître une influence de l'art italoque, de celui de Ravenne en particulier ? Je ne saurais le dire. Mais je rappelle la parenté certaine qui existe entre deux autres monuments de Ravenne et de Salonique : les mosaïques du mosaïste de Galla Placidia et celles de l'ontaire Hosius David que, plus haut, nous avons essayé d'identifier comme un *martyrium* du prophète Zacharie¹.

Le même panneau de la Vierge est complétée par deux groupes de médaillons quasi symétriques : deux à gauche, trois à droite. Ces médaillons, à coup sûr, font partie de l'ensemble. On voit, en effet, dans chacun des deux groupes, en partant du milieu, d'abord un personnage barbu légèrement tourné vers la Vierge, puis une (à gauche) et deux femmes (à droite), vues de face. Tous ces personnages sont nimbes. Ce sont donc des saints et des saintes. Les noms de deux des trois femmes, Matrone et Pélagie, qu'on lit au-dessus de leurs épaules, montrent qu'il s'agit de martyres, et probablement de saintes locales. Matrone en tout cas est une martyre de Salonique², et c'est pourquoi sans doute un fidèle s'est fait représenter, en attitude de prière devant son médaillon : formule iconographique nouvelle d'ex-voto au martyr. Quant aux deux hommes barbus, aux traits semblables, vêtus d'une tunique et d'un manteau et tournés symétriquement vers la Vierge, ce sont presque sûrement les apôtres saint Pierre et saint Paul. La tonsure que porte le personnage à droite le désigne comme saint Pierre, et ce détail corrobore

1. Nous avons signalé déjà, p. 62, note 2, que la mosaïque absidiale de Saint-Serge à Gênes (v^e s.) offre un autre exemple gros de ce type.

2. Comparez les *Actes* du Christ jeune à Hosius David (pl. XL, 1) et du Christ Bon Pasteur au mosaïste de Galla Placidia (pl. XXXVI, 2). Une miniature photographiée du Christ de Salonique : *Neumenon*, dans *App. Arch.*, 1929, p. 108, fig. 32 et pl. 5. L'auteur de cette étude fut le même approximativement (p. 108) comme lui, je date cette mosaïque du v^e et non pas du vi^e s.

3. *Iconomexia*, Origines, p. 265, 266. Les *Miracula* de s. Démétrios signalent deux *iconomexia* de cette espèce, dans l'église de Salonique, *Actes* 1.

l'hypothèse d'une influence de l'iconographie romaine ou italoque³. On se rappelle que, jusqu'en milieu du vi^e siècle, l'église de l'Illyrie et de sa capitale administrative, Salonique, étaient sous la protection des papes de Rome. Quel qu'il en soit d'ailleurs, nous face le martyrium de saint Démétrios, une composition suggestive. Tout d'abord, c'est une démonstration flagrante de l'importance prise dès le vi^e siècle par l'icône et l'icônographie de la Vierge en Grande Grèce et surtout en Italie. Le saint du lieu, le patron officiel de Salonique, saint Démétrios, ne prend tout d'abord que dans à sa droite, et n'occupe pas la place centrale dans une image qui fut pourtant nommée par son donateur de ce saint (sur la même mosaïque il se voit sous la protection directe du martyr). On constate aussi que, pour se donner, au saint martyr encore, le saint barbu était un personnage important, puisqu'il le fait intervenir directement en sa faveur et que, par conséquent, il l'a fait inscrire tout de suite après saint Démétrios. Enfin, ce fidèle n'hésite pas de faire appel aux apôtres Pierre et Paul et à trois marces. Mais, à ce propos, d'après l'icônographie, il y a dû se tenir, en les nommant, à des formules plus générales. Je ne suis évidemment pas si j'ai jamais il a existé une prière comme qu'on avait voulu illustrer par cette mosaïque. Les fresques des catacombes et surtout les décorations des chapelles byzantines où les fidèles plus loin rendent cette hypothèse parfaitement vraisemblable. Mais, en admettant même qu'il n'y ait pas eu d'icône d'icône déterminée qui faisait pendant à la mosaïque, celle-ci nous apporte un témoignage équivalent de la prière aux saints et martyrs, et son langage est aussi précis et peut-être plus éloquent que celui des paroles d'une invocation. Pour l'étude

1. Il existait ailleurs d'autres images groupées des saints locaux, comme à Saint-Serge à Gênes (v^e s.) ou à Saint-Sébastien à Rome (v^e s.). Les mosaïques de saint Pierre et saint Paul à Rome (v^e s.) et de saint Pierre et saint Paul à Rome (v^e s.) qui semble provenir de l'antiquité (voir *Actes* 19-20, p. XXXIX, 1 et 2, XLIX, 1). Un *iconomexia* attribué au Christ de Jérusalem (église Saint-Marc, v^e s.) est un *iconomexia* de saint Pierre et saint Paul (voir *Actes* 19-20, p. XXXIX, 1 et 2, XLIX, 1). Un *iconomexia* attribué au Christ de Jérusalem (église Saint-Marc, v^e s.) est un *iconomexia* de saint Pierre et saint Paul (voir *Actes* 19-20, p. XXXIX, 1 et 2, XLIX, 1).

2. Un *iconomexia* relatif au saint Pierre et saint Paul (voir *Actes* 19-20, p. XXXIX, 1 et 2, XLIX, 1). Un *iconomexia* relatif au saint Pierre et saint Paul (voir *Actes* 19-20, p. XXXIX, 1 et 2, XLIX, 1).

du saint qui a pu être rendu, dans un *martyrium*, au saint du bas et à d'autres martyrs et saints et à la Vierge, la série des mosaïques de Saint-Dimétrios à Salonique, nous apporte aussi des documents d'une ampleur et d'une fraîcheur incomparables.

Aucun autre *martyrium* antique n'a conservé ses peintures au Orient chrétien. Mais, au Forum Romanum, les ruines du grand sanctuaire qu'a été la *diocèse* de Sainte-Marie. Actuelle offrent des ensembles de fresques aussi précieuses que les mosaïques de Saint-Dimétrios. L'église du Forum¹ avait été toujours dédiée à la Vierge, et rien ne fait supposer qu'une relique quelconque l'ait jamais assimilée aux *martyria* de la Théodosie. Ce n'est donc pas à ce titre que nous évoquons ici le célèbre sanctuaire romain que plusieurs papes, depuis le VI^e siècle, entourèrent d'une *cella* d'ordre particulière. Quoique dédiée à la Vierge, la *diocèse*, longtemps desservie par des moines grecs, servait de cadre à plusieurs cultes subsidiaires, parmi lesquels la vénération des martyrs tenait une grande place, et les peintures murales reflètent admirablement cet état de choses.

Ainsi, la chapelle principale, noyau de l'église de Sainte-Marie-Antique, avait reçu, sous Jean VII (566-707), une décoration complète, et, sous Paul I^{er} (757-767) ou Nicolas I^{er} (858-867), les murs des nefs furent couverts d'un autre cycle de fresques, qui formaient également un ensemble considérable et cohérent. Nous laisserons provisoirement de côté ces deux séries de peintures, pour les examiner dans un chapitre ultérieur consacré aux cycles christologiques. Mais à Sainte-Marie-Antique, ces décorations systématiques, développées selon un plan prémedité et soigné, n'embrassaient point toutes les peintures. La chapelle Nord, qui voisine avec le sanctuaire dédié à la Vierge, formait un lieu de culte spécial. C'était un *martyrium* des martyrs égyptiens Cyrillus et Julitte, et les peintures qui la décoraient en témoignent. Œuvre d'un *dispensator* de Sainte-Marie-Antique, le primicier Théodote, ce décor comprend, au milieu du mur de fond, un

grand Crucifixion, image presque et certainement une première composition, celle-ci, 815. La *diocèse* sainte le martyre de la Vierge Jeanne à Saint-Dimétrios, elle avait également autour d'une *diocèse* sainte avec ses saints martyrs ajoutaient les prières des saints, et les *diocèses*, Théodote et le pape Zacharie (741-752). Il y avait à l'église, ceux-ci s'adressaient aux deux martyrs, au le *diocèse* de transmuter leur prière à Marie et à Jean, qu'elle tient sur ses genoux. La *diocèse* d'intensément d'abord aux martyrs est indiquée par leur emplacement, entre la Vierge et les donateurs, et saint Cyrillus et sainte Julitte, sainte d'abord, l'écriture de l'église.

Dans la même chapelle, les murs latéraux sont occupés par une série d'images historiques qui racontent les souffrances et le martyre des deux saints de l'église, et ont ensemble les fresques, qui datent du VIII^e siècle, celle l'exemple canonique, le plus ancien de peintures historiques de la grande basilique *martyria*. Mais, plus encore que ces images narratives, deux autres peintures de la chapelle reflètent la dévotion à saint Cyrillus et à sa mère : ce sont deux des images *curves*, indépendantes du cycle historique et du Théodote, une fois saint, avec deux anges dans une *diocèse*, une sainte fille accompagnée de sa famille, s'est fait remarquer au prière devant les martyrs². Le primicier Théodote a, de leur fait, l'offrande d'une image sainte spéciale, chaque fois qu'il y va à demander leur intercession en sa faveur.

Tandis que le *martyrium* des saints Cyrillus et Julitte, reprenait, le sanctuaire de Sainte-Marie-Antique du côté Nord, une chapelle symétrique, quoique un peu plus petite, y était adossée du côté Sud. Elle aussi fut dédiée à des martyrs, à saint Étienne ou aux saints Xystus et Justus, les fresques qu'on a pu y relever leur étaient consacrées. Toutefois, les fragments conservés n'offrent que des portraits de ces martyrs, pour la plupart cassés et déformés, alignés le long des murs³, et nulle part on n'y voit de scène ou en contact avec les saints. Il est probable cependant que les fresques de cette chapelle comme celles du *martyrium*

¹ Sur ce sanctuaire et ses fresques, voir surtout W. de GROSSEMORE, *Sainte-Marie-Antique*, Rome, 1911 (planches et description). Les *diocèses* d'après les fresques, dans Wierant, *Monasteria a Marten*, II, ont peut-être meilleures que chez Grossemore, mais à quelques observations près, l'étude des peintures, par cet auteur, a peu de valeur scientifique. Cf. B. VAN MARLE, *La peinture romaine au moyen âge*, de 750 à la fin du VIII^e s., Strasbourg, 1921, voir Index s. p. Marie-Antique.

² Cf. supra, p. 73.

³ GROSSEMORE, I, p. XXXV et fig. 76.

⁴ Ibid., p. 183 et suiv. On y trouve les images des saints Étienne, Justus, Cosme et Damien, Athanasius, Philippe, Barnabé, Thimothee, Paulinien.

symétrique, ont eu un caractère voilé, et on peut l'affirmer, en tout cas, à propos d'une série de panneaux, indépendants les uns des autres, qui garnissent le bas des murs dans toutes les parties de la vaste église de Sainte-Marie-Antique. Quelques-uns de ces fresques occupent des niches, trois nombreuses dans tous les murs de cet édifice, d'autres recouvrent les parois de la *scudà cantorum*, d'autres encore tapissent les colonnes et les piliers de la nef, ou une partie quelconque des murs du sanctuaire, des collatéraux et de l'atrium. Car cet usage d'offrir à la Vierge, à un seul ou à plusieurs saints une image monumentale a dû se généraliser à un tel point, entre le *vii^e* et le *x^e* siècle, que ces *ex-voto* envahirent toutes les parties de la diacronie. Les sujets de ces images dépendaient des dévotions particulières des donateurs : les uns faisaient l'hommage de sa représentation à la Vierge, d'autres à tel groupe de trois martyrs militaires, d'autres (des femmes sûrement) aux trois mères Maria, Anne et Elisabeth, figurées avec leurs enfants respectifs sur les bras ; il y en a qui firent représenter saint Démétrios ou saint Serge ou saint Abbaeyr¹, et il est probable que, dans bien des cas, le choix du martyr de l'ex-voto dépendait du lieu d'origine du donateur. L'abondance des saints orientaux paraît ainsi en faveur d'une participation importante de Grecs et de Levantins à ces entreprises picturales, qui, réalisées à Rome, reflètent cependant un usage des chrétiens orientaux. Une chapelle entière, dédiée aux Quarante Martyrs de Sebaste et fixée à l'entrée de Sainte-Marie-Antique, ne fait que souligner cet état de choses. Les fresques, qui, dans ce sanctuaire, suivent d'ailleurs des modèles d'iconographie grecque, notamment en ce qui concerne l'image principale des Quarante Martyrs, représentés, conformément à la tradition des *martryria*, les uns à côté des autres et en attitude d'orantes, dans la niche de l'abside². Offrandes de fidèles aux ressources limitées, ces *ex-voto* n'offrent que rarement le fait naturellement exceptionnel à cette règle³. Il est permis néanmoins de ranger toutes ces fresques parmi les images de l'intercession des martyrs ou de la Vierge, en faveur des hommes, et de les ramener au type iconographique qui nous

1. *Ibid.*, fig. 66, 67-68, fig. 73, 75, 80, 89 (p. XXVIII, XXIX, XX).
2. *Wilmanns*, I, 1.
3. *Wilmanns*, I, 1, fig. 25, p. 23-24.

occupe en ce moment. En dehors du *Martryrium de saint Démétrios*, aucun sanctuaire ne nous fait connaître mieux que Sainte-Marie-Antique le lien immédiat qui existait, à cette époque, les images fixées au petit sanctuaire sur les murs d'un sanctuaire à la dévotion aux différents saints de l'humanité.

D'autre exemple de peintures votives romaines, entre le *vii^e* et le *viii^e* siècle, adoptent la même iconographie, mais en simplifiant les données. Jusque maintenant le *scudà cantorum* de Geminio⁴ que le pape Grégoire I^{er} légua au *vii^e* siècle, à la Vierge et aux martyrs Félix et Adélphus (p. XLVII, 2). Sur cette image, la Vierge tenant présente toujours son Fils divin, les deux martyrs flânent et se font remplaceant les anges ou les apôtres, de part et d'autre de son siège concert de perles et de pierres. Le donateur apparaît de gauche en présentant, par un long bâton, deux cierges, et c'est le martyr Adélphus qui se trouve au sein de l'introduction auprès du trône céleste. Rappelons le geste de saint Démétrios qui introduit le donateur étranger de la mosaïque de Salonique, Adélphus pose, en effet, sa main sur son épaule droite. Et l'on se rend compte ainsi que, dans ces deux cas, comme dans bien d'autres du même genre, les iconographies romaines au profit des donateurs, simplifiées, le geste que par ailleurs ils attribuent aux anges et aux apôtres introduisant les martyrs eux-mêmes dans le domaine céleste du Seigneur : en passant de l'une à l'autre de ces catégories d'images, on voit seulement le martyr changer de rôle et, d'introduit, devenir lui-même introduit. Et l'on se rend compte plus éloquemment le caractère systématique de cette iconographie et le principe hiérarchique opposé aux supports entre Dieu, les martyrs et les hommes. L'iconographie à sa d'une façon simple, mais convenablement, marque la position du martyr, intermédiaire attirant l'un et les autres.

Je nommerai, enfin, en laissant de côté maintes autres fresques votives du *vii^e* au *x^e* siècle, disséminées dans les églises de Rome⁵, l'exemple du portrait du pape Jean VII figuré à genoux auprès d'une Vierge orante, dans un *ex-voto* de la basilique vaticane⁶. La chapelle que ce pape eut

1. *Marquardt*, dans *Notae ad Acta*, N. 10, VI, 1000, 1001, p. 100.

2. Ce sont les *ex-voto* de ce genre qui, à cette époque, ornent l'abside, par exemple, dans les églises et les sanctuaires romains de Rome (cf. *Van Marcke*, I, 1, fig. 11-14, p. 11-12, et II, 1, p. 11-12, et III, 1, p. 11-12).

3. *Wilmanns*, I, 1, fig. 25, p. 23-24.

4. *Wilmanns*, I, 1, fig. 25, p. 23-24.

5. *Wilmanns*, I, 1, fig. 25, p. 23-24.

6. *Wilmanns*, I, 1, fig. 25, p. 23-24.

dediée à la Vierge conservait une relique de la croche, c'était donc un *martyrium* au même titre que l'église de la Nativité de Bethléem. Mais le culte de toute relique, nous le savons, même s'il s'agissait d'un objet matériel comme la croche, s'adressait toujours à un saint personnage, aussi, c'est la Mère de Dieu qui — le nom de l'oratoire le dit déjà — était la sainte patronne de la chapelle. Et c'est pourquoi, tandis que des scènes historiques y célébraient les théophanies du Christ, c'est la Vierge-Reme qui occupait le mur du fond de l'oratoire. Et, tout comme dans les *martyria*, son image monumentale, représentée seule sur le panneau central de la décoration lui attribuait le geste de l'orante. Or, c'est auprès de cette Vierge orante que le pape s'est fait représenter, à genoux et profondément incliné, et la signification de ce rapprochement de l'orante et du fondateur est exactement la même qu'ailleurs dans les compositions votives des *martyria* : la Vierge reçoit les prières du pape et les transmet, en y joignant les siennes.

CROCI, I, c., fig. 266-275. C'est sans raison que les auteurs de cet ouvrage (p. 216-217) mettent en doute l'attribution de l'ensemble de ces mosaïques au temps de Jean VIII (796-802).

1. Sur ces images, voy. 1970, chap. IV.

CHAPITRE III

EMPLACEMENT DES IMAGES DES SAINTS DANS LES MARTYRIA

Les images qui interprétaient le thème iconographique du martyr se profilaient sur les voûtes et les murs des *martyria*. Mais y avait-il un système dans leur distribution, et les emplacements qu'on leur réservait dans ces sanctuaires étaient-ils fixés par une tradition ? Nous sommes loin d'une réponse satisfaisante et définitive à ces questions, faute d'un nombre assez grand de témoignages archéologiques.

Dans les pages qui suivront, nous enregistrerons simplement les quelques faits acquis et nous y joindrons un certain nombre de considérations sur l'emplacement des images des saints dans les sanctuaires archaïques.

1. Abside

On se souvient que l'image du martyr la plus typique, à l'époque ancienne, le montrait debout et de face dans l'attitude de l'orante. Les plus anciennes figurations de ce genre remontent au IV^e siècle, et nous avons pu montrer qu'elles se rattachaient à la tradition du portrait funéraire paléochrétien tel que nous le connaissons d'après les peintures des catacombes. Il est à présumer que les premiers portraits des martyrs en orante, comme d'autres portraits funéraires, étaient fixés dans le voisinage immédiat de leurs tombeaux, et c'est à cet usage antique que nous devons probablement la fréquence des images du martyr-orante installées dans le creux d'une niche et notamment de la niche absidiale.

C'est dans l'abside du chœur, en effet, et en son milieu qu'apparaissent les portraits des saints titulaires de l'église

de Saint-Apollinaire in Classe (pl. XL-1, 1), de l'oratoire sainte-Félicité dans la salacombe Massimo (pl. XIX, 1), de la chapelle d'Abou-Girghis près d'Alexandrie (pl. LX, 3). Agnellus nous certifie qu'une image analogue de saint Pierre Chrysologue occupait l'abside de l'église Saint-Jean élevée à Ravenne par Galla Placidia¹. C'est le même emplacement qui est réservé à une représentation de sainte Agnès, sur la mosaïque de l'abside de son *martyrium* aux portes de Rome². Enfin, le témoignage d'une mosaïque célèbre de Saint-Georges de Salonique nous laisse supposer le choix du même emplacement pour les portraits d'une série d'autres martyrs (pl. XXXIII, 1 et 2; XXIX, 1; XXX, 2). En effet, l'auteur de cette peinture qui comprend huit panneaux semblables, nous montre sur chacun d'eux des martyrs en prière devant le chevet d'une église, avec une niche profonde creusée en son milieu. Ces saints se proclament ainsi sur le fond de l'abside qui, dans leurs *martyria* respectifs, a dû recevoir leurs effigies en orante. Une niche analogue se creuse derrière quelques-unes des plus anciennes images de saint Démétrios (par exemple pl. XXXI, 1) qui pourraient bien remonter au prototype initial de cette iconographie, une mosaïque dans l'abside aujourd'hui détruite du grand *martyrium* de Salonique. Certaines images de saint Ménas (pl. XXXI, 3), paraissent en faveur d'un modèle semblable. Et rien ne nous paraît plus probable que l'hypothèse de portraits monumentaux analogues, dans les *martyria* de tous les saints qui, dans l'antiquité, ont été représentés dans l'attitude de l'Orante, tels par exemple saint Phocas³ ou les saints Cosme

1. *Lib. Pontif. Eccl. Rom.* (Migne, P. L., t. 106, col. 1016, sur cette mosaïque, la prière du saint a été rattachée à la célébration de l'eucharistie (on voyait, à côté du saint, une hostie posée sur l'autel). Cette interprétation vaut peut-être plus ou moins pour beaucoup, mais pour toutes les images des martyrs dans l'abside. — *Notes* derrière l'autel, elles pouvaient rappeler le rôle d'intercesseur qu'on attend du saint lorsqu'on célèbre une messe devant un autel qui lui est consacré.

2. Dans l'état actuel de la mosaïque, sainte Agnès n'est pas représentée en orante, mais le mosaïste du *viii*^e siècle a les yeux des trachéotomies, et l'image de l'abside du *ix*^e a pu présenter le martyr en attitude de prière. On se souvient que la façade de l'autel du *xv*^e siècle, dans la même église-martyrium, est décorée d'une orante qui semble figurer sainte Agnès (pl. XXXII, 2). — Cf. au *Gimnasio Maggiore*, via Nomentana, sur une fresque découverte en 1920, une martyre (s. *Simmentrata*) et si à ses pieds deux fidèles prosternés : Jost, dans *Rel. arch. crist.*, N, 1933, p. 7-18.

3. Médaille en terre cuite de Chersonèse : V. V. Latvinsk, dans *Materialy po izučeniju*, n° 26, 1929, p. 30-34 fig. p. 30. Cf. *Acta SS.*, juillet III (14 juillet).

et Damien⁴. En plein moyen âge, les miniatures byzantino-southern du Ménologe de Basile II gardent peut-être le souvenir de ces orantes d'abside : on y voit, en effet, beaucoup de martyrs, hommes et femmes, les deux bras bras symétriquement pour la prière et dressés devant une architecture symétrique qui s'approfondit vers le milieu⁵. Il faut donc, supposer dans l'abside était bien bonale, dans l'antiquité, et il n'est pas difficile d'en deviner le cause.

Rien n'était plus conforme aux habitudes des artistes de l'époque impériale que de fixer l'effigie portraïque dans une niche, et les mosaïstes de la basse époque en particulier faisaient le plus large emploi de ce motif d'art, les effigies dans les niches étaient, naturellement des œuvres de la statuaire, mais nous avons la certitude qu'on les imitait parfois en peinture, en reproduisant alors en plus de la figure même le soubassement sur lequel se dressait la statue (saint Merite)⁶, tantôt le cadre de la niche dans laquelle elle était fixée (Tarragone)⁷. Le dernier exemple est particulièrement

1. SCHUMACHER, *Significatio* (Luz., p. 106, n° 11, V. 1000) : Justin en orante, entouré de deux consules et de fidèles, sur une fresque de la cathédrale de Naples qui porte son nom : GARRAUD, *Notes*, p. 105. Il est probable que l'image initiale de s. Euphrosine, dans son *martyrium* de Constantinople, la figure également en orante : c'est la même attitude qu'on voit dans l'iconographie d'une mosaïque rapportée de Jérôme à l'église Saint-Etienne de Rome, en Viminal : dessin de Campai, dans *Antiquaria*, t. 1, p. 270. A cette mosaïque remontent les effigies du pape Serge, 687-701 (soubassement des supports qui flanquent le saint aux deux côtés) de saint Ménas et ses frères de sainte Thérèse, sur leurs images murales (pl. XXXI, 3). En France, c'est la plus ancienne image de la sainte mosaïque des églises, sainte-Nicolas, la figure en orante (soubassement du *x*^e s. à l'abbaye, cette iconographie s'y maintient jusqu'au *xviii*^e s. : ANTONIETTI, dans *Monumenti* (Napoli), t. 1, 1895, p. 113, fig. 1.

2. *Il Ménologe di Basilio II*, pl. 22, 23, 24, 25, etc. Même attitude pour de nombreux confesseurs. Les huit panneaux de la mosaïque à Saint-Georges de Salonique, offrent une première version d'un « *martyrium* absidal », mais que le Ménologe de Basile II présente une interprétation ultérieure. On voit que les miniatures de ce manuscrit de la fin du *x*^e siècle, tout comme les fresques byzantines, les images des saints qu'elles accompagnent, avaient pour source mêmes iconographiques des saints qu'elles imitent de celle du chevet de ces églises images et des fresques romaines aux deux côtés de celle du chevet de ces églises (pour l'architecture, v. supra, t. 1, p. 81-82). (Quelques-uns des mosaïstes des martyrs-orantes pouvaient ainsi reproduire des peintures monumentales du *ix*^e, *x*^e ou *xii*^e siècle.)

3. José Ramón MAJAS, *Excavaciones de Mérida, I. La excavación romana*, 1917, *crónicas*, dans *Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades*, Madrid, 1917.

4. GARRAUD, *Notes*, p. 105. *Afrique (antiquité)*, p. 105 et s., fig. 102 et s. (Bible), *Ann. des Ant. (1)* (Congrès internat.) p. 105, fig. 1.

Enfin, si le portrait du martyr auprès de son tombeau suivant une tradition de l'art funéraire en occupant une niche, celle-ci n'était autre que l'excavité sépulcrale, toutes les fois que le monument cinéraire du saint se présentait en abside isolée ou en édicule rectangulaire muni d'un chevet en abside. Le tombeau du saint se trouvait à l'intérieur ou devant cette conque, la surface concave de celle-ci s'offrait tout naturellement comme emplacement au portrait du saint. Et cet emplacement a été retenu ensuite, dans les sanctuaires plus considérables qui encadrèrent les reliques du martyr, parce que l'image du saint en orante, qui s'élevait du fond de l'abside sous une représentation de Dieu, se dressait immédiatement derrière l'autel et, en reproduisant le geste du prêtre devant la table eucharistique, donnait une idée très exacte du rôle d'intercesseur qui est celui du martyr. Il n'est donc étonnant que l'usage de cet emplacement, à propos de cet emplacement du portrait idéalisé du saint dans la niche du chevet et au delà de l'autel, l'emménagement de l'unique prêtre dont nous connaissons mieux les installations cultuelles, je pense à l'évêque de Kalydon² où le dispositif à l'intérieur de l'abside répond, comme dans les *martryria*, au même besoin de commémoration culturelle d'un défunt, après d'un autel fixé au-dessus de son tombeau et même présence d'un reliquaire (pl. XX, 1 et 2; XXI, 1; LXIV, 2). A Kalydon on a pu établir l'emplacement, sur un podium derrière l'autel (pl. XXI, 1), de trois statues-portraits dont les héros locaux appelaient Léon et de la fille de son fils, etc. Alignées le long du mur de fond de l'abside, ces statues se présentaient aux regards de assistance d'une

1. V. *supra*, p. 24 et s.
2. V. *supra*, t. I, p. 240.

2. CONQUE DE L'ABSIDE ET COLONNE

D'autres sujets qui faisaient partie de la décoration des martyrs antiques se partageaient la voûte en quart de sphère de l'abside et la coupole qui couronnait ces petits sanctuaires. Je viens de rappeler qu'au-dessus du martyrologe, dans l'abside on voyait parfois une image de Dieu. A Saint-Protais de Capoue (1) même, Dieu n'est figuré que par une Main qui descend du ciel (vol. XLIV, 11), ailleurs, comme aux Saints-Côme-et-Damien et à Saint-Vital (pl. XLII, 1, 2) on dans le bas-relief de Parme², ce sont des compositions plus complexes que nous avons analysées au chapitre précédent et dans lesquelles les martyrs sont représentés aux côtés du Christ, des anges et des apôtres. Toutes ces figures dans la coupole ne paraissent donc nous transporter au ciel, dans le séjour de Dieu et les jardins paradisiaques de l'au-delà où les saints commencent avec le Seigneur³.

1. Van Pelt, R. G. and J. C. G. G. *Molecular Biology of the Cell*, 2nd ed., 1990.

[illegible]

permet de reconnaître un trait plausible des églises antiques dans la rangée d'arcades qui s'ouvrent dans le mur incurvé des absides. Bref, comme au baptistère des Orthodoxes à Ravenne et sur un graffiti romain sur lequel nous allons revenir, il s'agit de représentations idéales de la partie la plus sacrée des sanctuaires chrétiens.

Or, on peut affirmer également que ces églises symboliques, à Salonique comme à Ravenne et sur le graffiti, cherchaient à évoquer la *domus dei* éternelle, la cité de la Jérusalem céleste. Et c'est le graffiti qui en apporte la preuve. On y trouve en effet¹, à l'entrée du sanctuaire idéal, un défunt qui se tient en orante devant l'édifice idéal où il va pénétrer, et dans le fond de celui-ci, le siège qu'il occupera au Paradis. La comparaison avec les panneaux de la coupole de Saint-Georges est d'autant plus suggestive que le petit personnage aux bras levés fait un pendant certain aux martyrs-orantes. De son côté, la mosaïque du baptistère de Ravenne présente une allusion directe au sujet véritable de ses images d'architectures, en faisant apparaître derrière le sanctuaire les bosquets du jardin paradisiaque².

Bref, la bande de mosaïque sur le pourtour de la coupole, à Salonique, est une image du séjour des martyrs dans la cité céleste. C'est une variante iconographique d'un thème que, par ailleurs, l'art paléochrétien avait traité en figurant les apôtres dans l'enclos de la ville décrite par les apocalypses³, et que d'autres mosaïstes reprendront au IX^e siècle, sur l'arc triomphal de Sainte-Praxède (légions de saints pénétrant dans les murs sacrés de la Jérusalem céleste)⁴.

Une dernière image de la coupole, dans un *martyrium* antique, confirmera nos conclusions. Dans l'oratoire Saint-Victor, à Saint-Ambrise de Milan (pl. XXXVI, 1), c'est sur un « ciel d'or » que se détache le médaillon avec le buste du martyr, et la Main divine qui le couronne nous ramène à un thème iconographique qui se joue au royaume de Dieu.

L'Orient n'a plus un seul monument à nous offrir pour le décor des coupoles des *martyria*. Mais il n'est peut-être pas superflu de rappeler une légende, attestée à partir du IX^e siècle

et relative à la coupole de Sainte-Sophie de Constantinople. Elle nous apprend que des prêtres accompagnaient les moines de Justinien chargés de la construction de la fameuse coupole, et qu'ils y déposaient des reliques de saints en faisant alterner en quelque sorte les assises de pierres et les fragments de corps saints. Comme une manière de célébrer miraculeuse, ces reliques assurèrent la solidité inébranlable de la voûte. Ce ne sont plus seulement les images des martyrs, mais leurs corps sacrés eux-mêmes que les Byzantins prétendent avoir fixés dans la demi-sphère de la coupole.

Une autre légende nous vient d'Arménie. Elle remonte au VI^e siècle et évoque plus directement une décoration de la coupole des *martyria*⁵. En décrivant la vision de saint Grégoire l'Illuminateur, si importante pour l'histoire de l'architecture arménienne, Apolhaque parle d'abord des quatre colonnes de feu qui montaient des lieux consacrés par la passion des premiers martyrs : il signale ensuite les arcs qui vinrent se poser sur les colonnades et la coupole qui couronna ce *martyrium* de rêve. Puis il ajoute : saint Grégoire distingua dans cette coupole l'image d'un trône avec une croix lumineuse et sur les arcs, « vêtus de blanc », les figures des trente-deux premières martyrs de l'Arménie.

Si cette vision, nous l'avons dit⁶, s'inspire visiblement de l'architecture des *martyria* archaïques arméniens, il en va de même pour le trône, la croix et la phalange des saints, que les mosaïques ou les fresques dans les voûtes de ces mêmes sanctuaires ont rendu familiers au visionnaire ou à son biographe. Il y a ainsi de fortes chances pour que dans les pays de la lointaine Transcaucasie, les voûtes des premiers *martyria* aient offert les mêmes compositions qu'en Italie, en y faisant apparaître, dans une voûte céleste qui comprenait la croix lumineuse (comme au Mausolée de Galla Placidia et probablement à Saint-Georges de Salonique) et le trône du Seigneur (comme au baptistère de Ravenne et sans doute à Saint-Priscus de Capoue), des rangées de martyrs portant les vêtements blancs des habitants de la Cité éternelle.

On retiendra cependant un détail : si d'après cette légende,

1. Schryver, *op. cit.* p. 179. Voir aussi, dans Schryver, *op. cit.* p. 181, p. 182, et p. 183. V. aussi G. GILBERT, *op. cit.* p. 141.

2. ARABIAN, *op. cit.* p. 114-115, 81. Langlois, p. 135-136. *Œuvres de Grégoire d'Arménie*, t. I, 1906, 1907. Même texte dans *Acta SS.*, sept. VII, p. 229 et s.

3. V. *supra*, t. I, p. 181.

4. *Index*, *Index*, *Index*, N. S., t. 1, n° 1921, p. 230. MARIANO, dans *Rev. arch. chr.*, 6, 1929, p. 109 et s., fig. 3.

5. V. BERNARDI et GILBERT, t. 1, fig. 111.

6. *Notamment sur les mosaïques*, WILSON, *Mosaics of the early Christian art*, pt. XIV, LXXXIII, 26.

7. V. BERNARDI et GILBERT, t. 1, fig. 225-226.

immédiatement au-dessous, sur les arcs qui la soutiennent. L'idée, en ce qui concerne le lien avec les couvertures, est peut-être la même, mais l'endroit précis réservé aux martyrs s'est déplacé. Et nous pouvons fort bien imaginer ces portraits dans les arcs, enfoncés très certainement dans des médaillons, puisque ce parti aussi a été adopté plus d'une fois dans les églises des martyrs et peut être considéré comme typique pour leur décoration.

Ce que les églises à reliques de l'Académie montraient probablement, nous le voyons aujourd'hui encore dans plusieurs oratoires du VI^e siècle en Italie. Ainsi, vers 520, sous l'archevêque Pierre II (494-519) de Ravenne¹, on fit sur les arcs qui soutiennent la voûte de la chapelle archiepiscopale, dédiée à l'apôtre saint André, six portraits de martyrs et six autres de femmes martyrs. Entre 532 et 543 l'évêque Euphrasius choisit pour emplacement à douze portraits de martyrs l'intérieur de l'arc triomphal de sa basilique de Parenzo². Et, vers 545, son collègue de Ravenne, Maximilien, ajouta des portraits de martyrs à ceux des apôtres dans l'arc qui précède le chœur de Saint-Vital³. On pourrait multiplier ces exemples, en y rattachant, pour le VI^e siècle, celui de la chapelle Saint-Victor à Milan, déjà mentionnée, où les portraits de quatre martyrs (et de deux évêques) se trouvent entre les fenêtres de l'oratoire. Ce dernier exemple, ainsi que ceux de Saint-Vital et de Saint-Pierre-Chrysologue à Ravenne, prouvent en outre que dans ces séries de portraits fixés sur les arcs et entre les fenêtres des sanctuaires ne figurent point les images des saints patrons de ces *martyria* : tandis que celles-là occupaient une place plus en vue et plus centrale (sommet de la voûte, conque de l'abside), ce sont les martyrs *oikouoi*, probablement ceux dont la même église possédait des fragments de reliques, qu'on honorait ainsi de portraits formant une espèce de couronne autour de l'image centrale du saint local⁴. Il y a là peut-être aussi un souvenir de dispositifs analogues dans les sanctuaires antiques : dans les temples, c'était l'effigie de la divinité principale qu'encaadraient des statues ou des images d'autres divinités adorées

1. *Riv.*, 16, 1929, p. 53. GREGORI, dans *Fests Ravenna*, IV, 1934.

2. Van BENSCHOUW et CLOUET, *l. c.*, fig. 221.

3. *Ibid.*, fig. 194 et p. 153.

4. Ces groupements d'images annoncent les oracles de chapelles-confessionnelles telles que l'architecture médiévale d'Arles et les groupements autour d'une crypte centrale. Cf. *supra*, I, 1, p. 316.

les images des martyrs se trouvaient bien dans les parties hautes du sanctuaire, ce n'est plus dans la conque, mais dans le même sanctuaire ; dans les *scabell* des portées, la statue de l'empereur régnant était accompagnée de statues divines¹ ; enfin, dans les *hérois* (et ce rapprochement surtout pourrait être utile) l'image du héros-saint se trouvait à ses côtés les effigies d'autres membres béatifiés de la même famille (Kalydon)².

En résumé, malgré la pénurie des monuments, nous avons pu fixer quelques traits typiques de la décoration du *martyrium* et montrer que des emplacements intérieurs étaient réservés de préférence à certains sujets importants. Mais ceci ne concerne que l'abside et la coupole, avec les arcs qui les encastraient. Tout ce qui touche à la décoration des murs droits est beaucoup plus incertain, et c'est pour une raison très simple. Moins importantes, ces parties des églises ont été décorées plus rarement que l'abside et la coupole. En outre, lorsque la décoration était en mosaïque, il était d'un usage courant d'en arrêter les panneaux au pied des arcs et des voûtes. Il n'est donc point étonnant que le peu de monuments qui nous restent nous renseignent moins bien sur le repaire des sujets qu'on déployait sur les murs des *martyria* au-dessous des corniches et que le système appliqué à cette partie de la décoration, si jamais il y en eut, nous échappe. La procession des martyrs, dans la nef de Saint-Apollinaire-le-Nouveau (pl. XLVI, 1 et 2) est un lapsus : cette fondation royale, puis impériale, ne saurait servir de modèle typique, et il ne faudrait surtout pas rattacher à la décoration normale d'un *martyrium* de saint le cycle d'images évangéliques qui occupe le haut des murs latéraux. De même, le groupe de sujets eucharistiques, dans le chœur de Saint-Vital, n'appartient pas en propre au *martyrium*, mais à l'église ou se célèbre le culte normal.

Plus instructif est le cas de Saint-Venance, oratoire-*martyrium* rattaché au baptistère du Latran au VI^e siècle (pl. XLIII) : débordant sur le mur droit des deux côtés de l'abside, la rangée des martyrs qui en occupe la partie basse

1. Sur ces groupements, v. ALFOLDI, dans *Röm. Mitt.*, 58, 1924, p. 66.

2. V. *supra*, p. 108. Un souvenir possible de cette pratique, dans une église du VI^e siècle, Saint-Jean-Baptiste à Ravenne, où, d'après un texte, une véritable galerie de portraits impériaux se voyait sur le mur de l'abside. GRASMAN, *L'empereur*, p. 52.

se prolonge sur toute la largeur de la nef. C'est même la face aux juifs tournée vers l'autel, que se tiennent les huit martyrs dont la chapelle conserve les reliques, huit saints patiens qui tous sont figurés debout et présentant à Dieu leurs couronnes. Mais, à ne pas douter, il ne s'agit que d'un développement de la composition absidale, où une Vierge orante préside à une réunion d'apôtres (suivis de ses huit martyrs). Ensemble, ils contemplant et acclament le Sauveur céleste figuré dans la croix¹. Le parti adopté à Saint-Venance présente un intérêt plus général, car on voit la même ordonnance dans la chapelle n° 28 de Baoult (pl. I, 2^a). Moins développée que dans l'*oratorium-martyrium* romain (faute de place), on y retrouve le même thème qui, de l'abside, se répand sur le mur Est voisin : tandis que, dans la petite niche centrale, des anges encensent et acclament une vision du Christ-Enfant, que sa Mère présente aux foules (pl. LIX, 1), sur la mur droit se sont des martyrs alignés, figurés en pied, leur offrande (les saints anagyres Cosme et Damien tiennent leurs étuis à médicaments) sur la main gauche recouverte du pan de leur manteau, c'est-à-dire exactement comme à Saint-Venance². Toute influence de l'une de ces décorations sur l'autre étant exclue, la parenté étroite des deux ensembles prouve simplement qu'on a suivi, dans les deux cas, le même type de décoration du mur devant l'abside. L'origine orientale de ce type est rendue presque certaine par l'exemple de Baoult, dont les peintures ne doivent certainement rien à l'art latin, et mieux encore par deux monuments hellénistiques, à Doura, antérieurs aux plus anciennes décorations chrétiennes d'Orient et d'Occident. Je pense au mithréum et à la synagogue de Doura, où des fresques du III^e et du IV^e siècle représentent déjà, de part et d'autre de l'abside, sur le mur dans lequel elle est creusée, de grands « portraits » des héros des religions de Mithra et de Yahvé. Au mithréum³, ce sont

1. Van Buren et Goussier, *l.c.*, fig. 252, 254.

2. Sur ces compositions absidales qui figurent des théophantes-vision, voir infra, p. 129 et s.

3. Cf. Goussier, dans *Mémoires de l'Inst. du Caire*, XII, 2, 1906, p. 153 et s., pl. XXVI et s.

4. Sur une autre fresque de Baoult, les martyrs représentent exactement le geste des saints sur la mosaïque de Saint-Venance et présentent leurs couronnes (chapelle 3, dans Goussier, *Mémoires Inst. du Caire*, XII, 1, pl. XXI). 5. aussi deux peintures semblables à Sainte-Marie-Anrique, à Rome : Wulfsberg, *Mon. u. Maler.*, pl. 180, 189.

6. F. Goussier, dans *Excavations at Dura-Europas. Report of the Seventh and Eighth seasons, 1932*, pl. XVI-XVII du tirage à part.

les images de Zoroastre et d'Osiris (3) alignées en « colonnades » (pl. XLV, 2), dans la synagogue⁴, on voit sur deux registres superposés deux images de Moïse, Abraham et probablement Josué (pl. XLX, 1). Malgré la variété des attitudes et les allusions à des épisodes de l'histoire sacrée, toutes ces images se distinguent des tableaux hébreux qui se déploient sur les parois voisines. Quatre dévotions, ce sont bien des portraits qu'on a tenu à placer devant les yeux des fidèles réunis pour la prière et sur la partie des murs qui encadrait immédiatement la niche sacrée. Tout comme les martyrs de Saint-Venance et de la chapelle de Baoult, ils prolongent et complètent la composition centrée de la niche, consacrée au triomphe de Mithra et à celui du Lion de Juda⁵. Une mosaïque chrétienne du VI^e siècle, au Mont-Sinaï prouve que la tradition des peintures néo-hellénistiques s'était prolongée silencieusement dans le décor des églises d'Orient et de Rome : on y retrouve, en effet, sur le mur qui suit l'abside, c'est-à-dire à la même place que dans la synagogue du III^e siècle à Doura, les mêmes scènes avec Moïse.

3. MUR DES SAINTS

Les descriptions des scènes de la passion des saints datent les *martyria* d'Asie Mineure⁶ ne situent point ces peintures par rapport à la salle où elles se trouvaient. Et nous savons plus, en fait d'analogies, que le cycle hagiographique du début du VIII^e siècle dans la chapelle-martyrium des Sainte-Cécile et-Julitte, à Sainte-Marie-Anrique, pour imaginer l'emplacement de ces peintures du IV^e et du V^e siècle⁷. Or, il est évident que, de l'Asie Mineure à Rome et du IV^e au VII^e siècle, sans parler des différences probables du cadre architectural, la manière de présenter les miracles d'un martyr, auprès de

1. J. M. M. de Rougemont, *Les peintures de la synagogue de Dura-Europas*, Rome, 1939, pl. VIII, IX, XIX, XXIV, XXXVIII. Voir aussi, dans le *Report of the Sixth Season*, 1936, Goussier, dans *Inst. du Caire*, t. 122, 1941, p. 176-177 et t. 124, 1943, fig. n° 17.

2. Dans la décoration de la synagogue, le panneau central représente le triomphe de Yahvé, au moyen d'une image du Lion de Juda en gloire et d'une figure de David : Goussier, *l.c.*, t. 123, p. 148 et s., fig. 4 et 5.

3. V. supra, p. 71-72.

4. Dans cet oratoire, le cycle des deux martyrs occupait toute la partie haute des murs : Goussier, *Sainte-Marie-Anrique*, p. 123 et s., pl. XXXIV et XLII.

l'empereur saint-Vital et Saint-Apollinaire-in-Classé, à Ravenne¹. Mais s'il s'agissait de donateurs moins haut placés et, d'une façon générale, si le sanctuaire jouissait d'une grande réputation et si de nombreux fidèles désiraient lui faire l'offrande de peintures votives, on les fixait nécessairement dans la nef, et lorsqu'elles y devenaient suffisamment nombreuses, elles arrivaient, en se juxtaposant, à y couvrir tous les espaces disponibles, comme dans la nef centrale de Sainte-Marie-Antique et dans le collatéral Nord et sur les premiers piliers de Saint-Démétrios. La partie centrale de ce dernier sanctuaire ne semble avoir jamais connu de décoration iconographique autre que ces ex-voto multiples et étroitement rapprochés, et on peut parfaitement imaginer un type de décoration des *martyria* antiques qui n'aurait comporté, en dehors de la composition absidiale, que des séries plus longues tout entrevoir l'aspect que pouvaient prendre des décorations de ce genre : dans le temple des dieux palmyréniens et dans le sanctuaire de Zeus Théos, plusieurs registres superposés de parolles scènes, avec sacrifices et portraits des donateurs, recouvraient entièrement les murs de la *cella*, autour de la composition cultuelle centrale (fig. 140)². Les temples de Grèce offraient des ensembles d'images semblables. Aussi, en Syrie comme en Grèce, les peintures des *martyria* n'avaient qu'à suivre un usage antique pour aboutir au résultat que nous avons observé dans les deux sanctuaires de Rome et de Salonique. C'est ce qui expliquerait l'ancienneté des peintures de ce genre, simples adaptations au culte des martyrs d'une usagerie antique.

1. Il faut rapporter de ces peintures votives les portraits des donateurs qu'on introduit depuis le x^e siècle (1) dans la composition symbolique de l'abside (saint-Vital, Portico, saint-Serge à Oria). En troisième, cette habitude s'est maintenue au moyen âge (p. ex. les églises de Berry-la-Ville en Bourgogne et de Valenciennes près de Cologne), tandis que l'art gothique de la même époque préfère représenter les donateurs (ou, comme on dirait, à l'époque de l'abbaye de Clugny, dans le narthex, dans les collatéraux et auprès de l'entrée, c'est-à-dire là où l'on faisait leurs tombes, et cela même lorsque le usage du fondationnaire ou donateur ne reposait point dans l'ogive, on le faisait par l'abbaye cléricale et par ce la hiérarchie religieuse s'opposait à ce qu'on fût des images de simples mortels au milieu des peintures religieuses. En *Occident*, les priants et les riches continuèrent à se faire enterrer à proximité de l'autel, et cet usage, souvent condamné, mais tenace, fait mieux comprendre la persistance de ces portraits absidaux dans les églises latines.

2. *Travassovsky, L'art and its Art*, pl. VIII, p. 69 et s.

Le moyen âge, qui donna un développement extraordinaire à l'iconographie religieuse de caractère historique et symbolique, lui réserva dans les églises toutes les places disponibles, et abonda dans la pratique de ces ex-voto multiples et ajoutés au fur et à mesure des commandes particulières. Propre à l'antiquité chrétienne, ce genre iconographique n'a été renoué avec la même simplicité que dans les églises occidentales de la fin du moyen âge et de la Renaissance, ou l'individualité des individus et une note plus personnelle, le favorisèrent à nouveau.

Mais avant de disparaître, après le x^e siècle, les séries de peintures votives qui s'alignaient sur les murs des *martyria* et d'autres sanctuaires voient au culte des saints donner naissance à un élément important des décors iconographiques du moyen âge.

On se souvient qu'à Sainte-Marie-Antique la grande majorité des ex-voto représentaient tout pas des scènes cultuelles, mais des portraits de saints isolés ou des groupes de saints auxquels on faisait l'offrande d'une peinture. A Saint-Démétrios également la suite des peintures consacrées au saint patron de Salonique est complète, et parfois interrompue (pl. XLVIII, XLIX), par des images d'autres saints : tantôt, par exemple, sur l'un des piliers devant l'abside, c'est une grande figure de saint Serge (pl. XXX, 1) ou d'un saint anonyme devant la Vierge ; tantôt, enroulés dans des médaillons, sur le mur du collatéral Nord ce sont des martyrs, hommes et femmes, parmi lesquels on reconnaît les saintes Pélagie et Matrone (pl. XLIX, 1). Matrone, je l'ai rappelé, était une martyre de Salonique qui y avait son propre sanctuaire. N'empêche qu'un *des* à commander une *image clipeale* de cette sainte, non pas dans son *martyrium* propre, mais dans celui de Démétrios, et qu'il s'y fit représenter lui-même, en priant devant ce portrait de la sainte. Il se pourrait que des reliques de Matrone, de Pélagie, de Serge, du saint anonyme aient été conservées dans la basilique Saint-Démétrios : nous savons que souvent on disposait les corps saints d'autres martyrs dans les sanctuaires qui abritaient déjà les restes d'un martyr antérieur¹. Il est également possible qu'à ces cultes subsidiaires greffés sur celui de saint Démétrios aient été réservés des chapelles spéciales, dont il ne reste plus de traces, ou du moins des autels sur la

1. V. *supra*, I, 1, p. 60.

perphérie de la basilique¹. Un fait est certain : la dévotion aux *Sancti* n'était admise et même courante dans le *martyrium* d'un saint particulier, tout aussi bien que dans une dévotion de la Vierge, comme Sainte-Marie-Antique, et cette dévotion, par les peintures votives qu'elle provoquait, élargissait singulièrement le programme iconographique du *martyrium*. En s'ajoutant, les ex-voto aux divers saints y formaient des galeries de portraits, dont on imagine facile-ment la variété et l'ampleur, à travers les exemples des deux sanctuaires de Rome et de Salonique. Aucun type de sanctuaire antique ne se prêtait mieux que le *martyrium* à la formation de pareilles galeries de portraits commémoratifs de saints, avec pour pièce centrale, l'image du saint du lieu.

Il ne faut pas croire évidemment que toutes les séries de portraits groupés sur les murs des sanctuaires archaïques se soient constituées en portant de peintures votives. Déjà les fresques du milieu du *viii*^e siècle, à l'hypogée gnostique (?) du Viale Manzoni à Rome², offrent des exemples de portraits alignés de personnages en pied, qui semblent annoncer les théories des saints dans les sanctuaires chrétiens. Je reproduis un détail de l'une de ces images (pl. XLV, 2), pour rappeler le caractère de portrait qu'on a tenu à leur donner et qu'on retrouvera dans les peintures des saints alignés, dans les églises chrétiennes. Les fresques du Viale Manzoni nous attestent que l'art païen antérieur aux plus anciens exemples chrétiens de portraits groupés connaissait déjà ce thème et résultait de ces séries de portraits d'une seule venue, et non pas en les ajoutant les uns aux autres à des occasions différentes. Les artistes chrétiens auraient pu se servir de ces modèles, et je dirai plus loin que cette influence a dû s'exercer effectivement dans certains cas. Mais le témoignage des fresques du Viale Manzoni n'exclut pas le rôle présumé des ex-voto dans la constitution du thème des rangées de saints chrétiens. Les portraits du mausolée romain, tracés sur les murs d'un hypogée, appartiennent à la peinture funéraire et représentent vraisemblablement soit les membres défunts et héros de la famille propriétaire de l'hypogée, soit des personnages historiques vénérés par le groupe religieux auquel appartenait cette famille. Il s'agit donc de toute

1. Sur ces chapelles des martyrs, v. *supra*, t. I, p. 335 et s.

2. BENOISTE, dans *Mon. Antich.*, XXVIII, 1922-1923. WILPERT, dans *Memorie Pontif. Acad. Rom. di Archeol.*, I, 2, 1924.

façon d'une galerie de portraits qui, quoique reproduite ici en une seule fois, avait été constituée progressivement par addition d'images indépendantes et venues à des intervalles plus ou moins considérables. Dans des groupes de ce genre, lorsque, par exemple, ils rapprochent les disciples à l'entrée ou les dignitaires, les portraits s'ajoutaient les uns aux autres à l'occasion de la mort ou de l'entrée en charge des personnes représentées. Mais les copies qu'on en tirait représentaient généralement, d'une seule venue, tous les portraits que la série originale comprenait au moment de la constitution de ces copies. Les célèbres séries des portraits des papes à Saint-Paul-hors-les-Murs³ et à Saint-Pierre hors les Murs⁴, celles — moins étendues — des évêques de Florence et de Milan à Saint-Apollinaire-in-Classe⁵ et dans l'autre Saint-Victor, qui dépend de Saint-Anthoine, à Milan⁶, illustrent bien des procédés. Dans les deux derniers exemples, toutes les peintures ont été exécutées en même temps, mais les caractéristiques individuelles sont nettement acquises de chacun des évêques, surtout à Milan, prouvant qu'elles imitent des portraits authentiques et, par conséquent, indépendants les uns des autres et exécutés à des moments différents.

Par contre, dans les basiliques romaines, et notamment à Saint-Paul, la longue série des portraits pontificaux n'a pas été peinte en une seule fois. Les fresques des basiliques allongeaient leurs séries de portraits-copies par tranches qui comprenaient chaque fois les images de plusieurs papes. Pour ces œuvres tout au moins, bien plus tardives cependant que les fresques du Viale Manzoni et exécutées dans la même ville, on avait été amené par la force des choses à constituer par morceaux des galeries de portraits monumentaux, en ajoutant, à des moments différents, des copies de portraits nouveaux à d'autres, plus anciens, mais obtenus de la même façon. Dans chacune de ces galeries de portraits monumentaux les phases de l'évolution pouvaient ainsi être traversées à des moments différents et non sans retour tardifs à des procédés qui logiquement auraient dû précéder les autres. Ainsi, pour reprendre les mêmes exemples, les portraits des

1. WILPERT, *Monumen. u. Materialien*, pl. 225-232, p. 230 et s.

2. *Ibid.*, p. 378, 381, etc. Au moyen âge, des cycles semblables se sont joints aux galeries des papes de Saint-Pierre et de la basilique de Latran.

3. VAN BEECKEN et CLOUET, l. c., fig. 235-236.

4. WILPERT, l. c., pl. 384-385.

évêques de Milan et de Ravenne, exécutées au v^e et au vi^e siècle, en une seule fois, illustrent mieux la phase finale de la formation de ces galeries, que les séries des portraits pontificaux des basiliques romaines, réalisées par addition, et qui sont pourtant d'une époque plus avancée.

Bref, le fait que sur les murs d'autres catégories d'édifices, par exemple dans les *heria* païens ou les hypogées gnostiques, on réunissait, plusieurs siècles plus tôt, des séries de portraits en pied, ne prouve pas nécessairement que les peintres des *martyria* aient plus eu à composer des galeries analogues, en juxtaposant des copies de portraits indépendants et que, parfois où ils alignèrent plusieurs portraits, ils aient imité simplement un type iconographique établi à l'époque antérieure.

En fait, les artistes chrétiens ont appliqué parallèlement les deux méthodes. Tantôt ils suivaient l'exemple des païens en composant des galeries de portraits rétrospectifs des héros de la foi chrétienne qui formaient des ensembles idéologiques, tantôt ils appliquaient l'autre méthode qui avait dû elle aussi être pratiquée par leurs prédécesseurs. Les exemples du premier type de portraits en série apparaissent au v^e siècle : ils figurent les douze apôtres, d'abord sans le Christ, puis réunis autour de l'image du Maître ; ou bien ils représentent la série des prophètes ou des patriarches de l'Ancienne Loi. Les mosaïques de Sainte-Sabine à Rome, du mausolée de Galla Placidia et du Baptistère des Orthodoxes à Ravenne¹, puis celle des registres supérieurs des murs latéraux de Saint-Apollinaire-le-Nouveau (dedé à saint Martin à cette époque : pl. XLVI, 2^e), de Saint-Vital² et de l'abside du Sinai (pl. XLI, 2) offrent des exemples célèbres de ces galeries d'images. On devrait y joindre, en Gaule, les mosaïques, disparues au xviii^e siècle, de La Daurade de Toulouse³, où une double rangée de patriarches bibliques, de prophètes (sur les deux registres) et d'apôtres encadrait le Christ et la Vierge (deuxième registre), forment la série la plus imposante de portraits rétrospectifs de ce genre qui nous soit connue dans l'art paléochrétien monumental. Le caractère idéologique de cette réunion de portraits du v^e siècle, à Toulouse,

est rendu évident par l'ordre dans lequel sont groupées les figures et par la présence d'un cycle de scènes évangéliques qui, tout comme à Saint-Apollinaire-le-Nouveau, occupe le haut du mur, au-dessus des portraits ; tandis que ces scènes, qui toutes sont consacrées à l'enfance et représentent ainsi l'épiphase du Sauveur, marquent le début de l'ère du salut.

Les registres au-dessous marquent le début de l'ère du salut qui, en partant du bas, avait, et pendant l'Incarnation, avaient témoigné en faveur de sa divinité et de sa mission. Au siècle suivant (vers 600) les mosaïques de l'église des Saints-Appôles à Paris⁴ représentent le thème des portraits des patriarches et des prophètes, mais en y ajoutant les martyrs, et la présence de ces deux séries indique que le cycle a subi l'influence des descriptions des *martyria*. Plus de plus tard, d'ailleurs, car, sur son plan moderne et la présence du corps de sainte Geneviève, l'église parisiense se rattache à ce genre de sanctuaires. A l'époque romane, sur certains murs de fresques (par exemple pl. LVIII, 1), on réunissait parfois des portraits conventionnels de certains personnages de l'Ancien Testament et des *martyria*, sans les séparer des images des martyrs.

A l'époque même où l'on fixait sur les murs des sanctuaires ces galeries de portraits typologiques, d'autres artistes chrétiens ont déjà relancé pour leur propre compte le thème parcouru dans des cas analogues par leurs prédécesseurs païens, et additionner un à un des portraits indépendants. Les décorateurs des *martyria* procédaient et d'autres sanctuaires où les fidèles commandaient individuellement des images de leurs saints préférés s'étaient leur en offrir l'occasion. Tandis que les deux grands sanctuaires de Rome et de Salonique qui nous ont conservé précédemment conservent des exemples de figures isolées relatives autonomes, une fresque postérieure du mur Nord de Sainte-Marie-Anlique nous montre un spécimen d'une galerie constituée de portraits de saints de catégories différentes⁵. L'artiste qui, d'une seule venue, représenta, dans l'attitude frontale, tous ces personnages alignés le long du mur, de part et d'autre d'un Christ

1. Vite Genevoise, dans *Mon. Germ. Hist., Script. ser. nov.* III, p. 227. Ces images se trouvent dans un portico latéral.

2. Du vi^e au x^e siècle, ce genre de peintures constitue la majorité des fresques conservées dans les églises de Rome. Van Marle, *Les peintures romaines du moyen âge*, etc., Strasbourg, 1921, p. 23 et s., p. 42 et s.

3. Goussier, *Sainte-Marie-d'Aude*, pl. XXI A, RVV et s.

1. Van Brincken et Courlet, *l. c.*, fig. 89, 106, 107, 113. Cf. aussi fig. 134, 206, 209.

2. *Ibid.*, fig. 114, 172.

3. *Ibid.*, fig. 189, 192-195.

4. H. Wommersley, dans *The Art Bulletin*, NIII, 1951, p. 281 et s.

tenaient, a eu certainement recours — lui ou l'auteur d'un modèle qu'il servit — à des portraits isolés de ces saints coptes, martyrs et confesseurs.

Les fresques des chapelles monastiques coptes nous offrent plusieurs autres exemples de groupes analogues, mais qu'on entrevoit mieux, parfois, la variété des modèles utilisés. On y constate tout d'abord, dans chaque décoration, un choix différent des personnages rapprochés — preuve de l'initiative des peintres qui, tout comme les hiérophantes qui commandaient les peintures votives isolées, faisaient représenter ceux des saints pour lesquels ils avaient une dévotion particulière; preuve aussi de l'existence de modèles indépendants pour chacun des portraits qui, dans des combinaisons différentes, ont été réunis sur une fresque. L'exemple de Saqqara que je reproduis (pl. LIX, 1)² montre en outre que les peintres coptes ne se donnaient pas toujours la peine d'unifier les types iconographiques de leurs modèles hétérogènes : on y voit, en effet, côte à côte, des saints de catégories différentes et dont quelques-uns conservent l'attitude des orants, si fréquente dans les portraits individuels des martyrs. Saint Apollon de Baouit est distingué, en outre, par des croix qui encadrent sa tête et par l'emplacement du donateur en proskénèse qui a voulu se faire représenter le plus près possible de ce saint. Ce portrait de donateur établit un lien de plus entre cette fresque, comprise dans la décoration de la chapelle, et une peinture votive particulière³. Dans d'autres cas, par exemple dans la chapelle 51 de Baouit (pl. LIX, 2),

1. C'est-à-dire, dans *Mémoires de l'Inst. du Caire*, t. XII, 1, pl. X, XII, XXI, XXVII, XXIX et s.; t. XII, 2, pl. L-IVII, LXII-LXIII, LXIX, LXXXVI-LXXXIX, CII, CII, CV, CVII-CX. La multiplication des portraits de saints et de moines défunts, à Baouit, s'explique peut-être par la survivance d'une vieille croyance égyptienne, selon laquelle le portrait d'un mort fixé dans un lieu de culte assurait au trépassé une prolongation d'existence. Cf. Papiérou, copte sur le châtiment de Judas : « Son nom a été rejeté du livre de la Vie, son sort a été rayé du nombre des vivants, sa maison [je traduis : portrait] a été détruite, sa stèle a été brisée ». Sur ce texte et les images auxquelles il fait allusion : P. LACAT, dans *Mémoires de l'Inst. du Caire*, IX, 1904, p. 67 et s.; A. M. BLANCHARD, dans *Journal Égypt. Archéol.*, V, 1918, p. 161, n. 2. Weyssow, *Les statues coptes*, Bruxelles, 1926, p. 126.

2. DUBOIS, *Excavations at Saqqara* (1908-9, 1909-10, 1912, p. 24, n° 1225, pl. XXII, XXIII, I).

3. Autre exemple d'un portrait de donateur qu'on figure parmi les saints, à Baouit, chapelle 51, paroi Est : deux personnages, dont l'un porte le nimbe caractéristique des vivants et des défunts des martyrs cavaliers. Photo Chédat, *Revue Études anc.*, 4217.

le caractère facile et les modèles indépendants des galeries de saints réunis sur le même mur se laissent reconnaître grâce à des indices différents. On y voit, en effet, à côté de deux martyrs (à gauche) et du donateur (à droite), un groupe de trois saints moines, assis sur un banc commun et couronnés par des anges. Or ce dernier groupe recouvre, au moins en partie, sur les murs de plusieurs chapelles et au milieu de saints différents⁴. Nous savons que les saints qu'on y réunit sont les patrons du monastère de Baouit, Apollon, Phil et Anoup, et sont souvent être assis ainsi que, chaque fois qu'on voulait figurer ces saints sur un mur quelconque d'une chapelle, on reproduit le même modèle, probablement une peinture de chevalet ou une peinture monumentale dont l'original était conservé dans le sanctuaire dédié à ces saints. À Saqqara (pl. LIX, 1), l'icônographie de saint Apollon ne suit plus ce type particulier à Baouit. Mais lorsqu'à Saqqara des fresques représentent les saints locaux de ce monastère, nommés Jérôme et Étienne, ils s'inspirent également de types iconographiques fixes, qui reproduisent certainement des portraits originaux, quoique l'emplacement qu'on réserve à ces images marquées à Saqqara on leur attribue plusieurs fois la même place, dans la niche de l'abside, où ils apparaissent chaque fois en buste⁵ : les fasse rentrer dans l'ordonnance décorative de la chapelle. Là encore ce sont des portraits indépendants les uns des autres qui sont à l'origine des images des saints rapprochés sur le même mur.

Une forme particulière de la dévotion, la litane aux saints, a dû favoriser ces reproductions de leurs portraits, et notamment leur multiplication sur les murs des locaux cultuels : tandis que l'invocation à un personnage isolé ou à un groupe limité de saints protecteurs est à l'origine des peintures votives individuelles, c'est la litane faisant appel à beaucoup de saints à la fois, qui a trouvé son expression plastique dans les théories de portraits réunis sur les parois des églises. Mais, là également, il faut distinguer, à l'origine, deux procédés différents et parallèles. Lorsque dans les descriptions du v^e et du vi^e siècle, en Italie et en Gaule, on réunit les figures de groupes bien définies, comme ceux des apôtres, prophètes ou patriarches, ces séries de portraits conventionnels, enroulés

1. Chapelles 7, 35, 51, etc. : CROISSANT, l. c., t. XII, 1, pl. XXVII, t. XXVIII, p. 916, pl. XIV, et dans *Cron. Acad. Inscr.*, 1904, p. 5-10 de usage à part.

2. Quémener, l. c., p. 22, n° 1733, p. 23, n° 1734 et 1735.

et reproduits par cycles complets, correspondant aux deux mêmes catégories thématiques et stéréotypées qui, en leur temps, ont servi de modèles pour les cycles complets, et ne peuvent servir plus à l'intervention de la loi individuelle. Dans ces cycles, comme dans les autres, on a affaire à des groupements qui sont rigides et répétés en bloc. L'absence d'ajustement individuel qui se fait de rappeler les cycles thématiques et les figures y adhérentes plus tard, les martyrs, et « les saints », mais ces cycles simplifiés de prières, images saintes ou prophétiques, comme des symboles, ou plutôt des images, sur les caractéristiques individuelles, est l'absence de l'individu. Il est intéressant à cet égard d'observer les deux figures principales de martyrs, hommes et femmes, qui furent opérées sous Justinien aux images des apôtres et des prophètes, sur les murs latéraux de Saint-Apollinaire-le-Vieux (pl. XI/VI, 1 et 2). Quoique le nombre des martyrs figures y soit grand, on ne sent pas l'effet esthétique — au point de vue religieux comme pour l'effet esthétique — que dans une assemblée, ce sont « les martyrs », comme les personnages saints, d'un côté, « les prophètes » et « les apôtres ». Les figures sont laïques, et leurs mouvements, leurs costumes, indiquent un fait de chaque personnage, qu'un élément idéologique dans une chaîne rythmique, que les noms tracés à côté de chacune des figures n'arrivent point à individualiser.

Par contre, si le fidèle compose lui-même sa prière et y joint des invocations à des saints plus ou moins nombreux, il les choisit selon ses préférences¹. Ainsi, lorsque l'élève lui-même s'adresse à un sanctuaire, l'équivalent pictural de sa prière, le peintre qui en sera chargé se verra obligé de composer cette commande. Des groupes de fresques coptes, à Beouf, Saqqara et ailleurs, nous permettent d'entrevoir la voie par laquelle, postérieurement, à la prière, une pareille transposition de prières individuelles en cycles iconographiques particulières. Mais comme il faut, pour mieux suivre ce processus, que nous parlons auparavant de certaines autres types de dévotions murales, nous analyserons le témoignage de ces monuments coptes au chapitre VI de cet ouvrage².

1. Il est évident que, dans la prière, on s'adresse à un saint, mais que le saint, en tant qu'il est un être individuel, est un être individuel, et que, par conséquent, il est un être individuel.

2. C'est en tant que nous pourrions les rapporter à la prière, mais nous ne les rapportons pas à la prière, car les murs des sanctuaires.

CHAPITRE IV

LES IMAGES DES THEOPHANIES DANS LES MARTYRIA DES LIEUX SAINTS

1. LEUX SAINTS

LES THEOPHANIES-VISIONS DE L'ARABIE

Les images que nous avons étudiées jusqu'ici appartiennent aux cycles des martyria qui commencent un saint particulier ou un groupe de saints et qui, en principe, s'élèvent sur son tombeau, encadrent un corps saint ou un fragment de ce corps. Tous les pays de l'Empire, en nombre égal d'est, ont, avaient chacun leurs propres martyrs, puis leurs confesseurs et, par conséquent, des martyria avec des reliques qui étaient les corps de ces saints. La Palestine seule parmi les provinces de l'univers chrétien possédait en outre des reliques d'une autre espèce : des traces des pieds de Notre-Seigneur, des grottes, des pierres, des maisons, des objets qu'il avait visités ou touchés, la croix de sa passion, son tombeau vide ; et aussi d'autres édifices et objets dans lesquels, la mode des « lieux saints » une fois généralisée, on a reconnu les témoins de l'histoire providentielle qui s'était déroulée en Palestine depuis Adam jusqu'à Marie et par conséquent témoins de la vraie foi³. Ces choses manifestes

3. Cette signification de la Terre Sainte et de ses lieux saints, pour la Chrétienté du 1^{er} au 5^e siècle, est admirablement mise en lumière dans une certaine lettre adressée par des moines palestiniens à l'empereur Anastase (Coptes, *Epistola*, *Epistola*, 11, p. 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000).

partenant à une époque où l'icônographie sur le vif du Christ, et cette immense, libre, exultante multitude des yeux du pèlerin que celle d'un sanctuaire de saint, était mieux faite pour fournir une image plus exacte de l'histoire. Pourquoi le Christ ambulant par le royaume avec le diadème ou avec un personnage de l'un des deux Testaments tirait son prestige de l'événement du grand pèlerin dans lequel lui avait servi une part passante. L'icônographie était donc naturellement amenée à reconstruire cet événement par un dessin, comme le pèlerin le représentait dans son imagination. Les cultes des reliques historiques de la Palestine confondent sans presque méconnaissance la géographie historique chrétienne, aux lieux mêmes de son culte. Et on n'exagère point sans doute en disant que sans le développement pris par la vénération de ses nombreux matériels de la venue du Dieu chrétien, les formules de l'icônographie chrétienne ne se seraient pas fixées, comme elles le furent pour assurer la représentation fidèle des personnages et des sites de l'histoire sainte. L'image chrétienne serait restée ce qu'elle était avant le début de l'ère des pèlerinages, étrange et conforme en cela aux icônographies des autres religions de la basse antiquité, c'est-à-dire un dessin où la liberté de créations nouvelles n'était limitée que par l'importance relative de la plupart des événements et par la traditionnelle inévitabilité à toute pratique religieuse. C'est dire que non seulement les modèles d'une série d'images essentielles de l'icônographie chrétienne, mais les bases religieuses de cette imagerie ont dû être trouvées en Palestine et en fonction du culte de ses reliques historiques.

Nous savons par Eusebe que les sanctuaires que Constantin éleva en Palestine sur les lieux saints, et qui sont les plus anciens parmi les édifices de ce genre, étaient destinés à commémorer et à glorifier les lieux des « théophanies » chrétiennes. La basilique de Bethléem marquait l'endroit de la

[illegible]

Or, les théophasies chrétiennes, à ne parler que de celles qui appartiennent au Nouveau Testament et plus spécialement à la vie du Christ, se laissent grouper d'une certaine façon, qui s'explique lorsqu'on remarque que les caractéristiques d'une théophasie ou épiphanie chrétienne devaient être conformes aux idées communément reçues à ce sujet, dans l'antiquité. Dans toutes les religions antiques, et notamment vers la fin du paganisme, le phénomène de la théophasie

Таланты и способности воспитанников колхозной школы, их работа на полях и в лесу, их участие в общественной жизни колхоза, их участие в общественной жизни колхоза, их участие в общественной жизни колхоза.

[illegible]

νεο ... 43 (A propos du mariage de la Nativité, le Christ est appelé à saff
 τῆς τοῦ θεοῦ, comme sa les langues théologiques: καὶ οὕτως καὶ ἔπειτα
 ἡμεῖς ἐπὶ τῆς τοῦ θεοῦ καὶ τῆς τοῦ θεοῦ. *Paraphrase* (1892, p. 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820,

1. P. es un sanctuare de Baptem, sur le Jourdain, d'autres sur le Mont Thabor, à l'endroit de la Transfiguration, ou à Jérusalem, dans la maison du Cenacle de Sion où est venu le Descente du Saint-Esprit, etc.

U. P. Boudier, *l.c.*, p. 76 et 78. Ch. Boudier, *La chronique du temps*, Librairie Populaire, 1972 — Dancowicz, *op.cit.*, 1967, p. 72.

В. Иваница, т. 2, 11, p. 40-43. А. - J. Fournier, *L'expérience religieuse*
du *maître* *Thales*, dans *Rev. Biol.*, 48, 1936, p. 45-48. *Gravimétrie*
du *maître* : Nacca, dans *Journal Egypt. Archaeol.*, XV, 1936, p. 230 et s. 22. 20

théophanie du Christ. Autrement dit, les chrétiens donnaient le nom d'épiphanie (Théophanie) à des événements évangéliques si divers que l'on a pu les rapprocher, sous le couvert d'une appellation commune, seulement par ce que le langage de l'époque et la notion religieuse qu'il supposait recouvraient déjà dans la pratique courante plusieurs aspects différents, mais convergents, du même phénomène : la manifestation de la divinité à des hommes. Je viens de rappeler ces types de théophanies : naissance, consécration et avènement du personnage qui incarne un dieu, ses miracles et bienfaits. Lors de la fixation de ce premier groupe d'épiphanies chrétiennes, l'influence de la religion monothéiste a dû être prédominante, sinon exclusive, étant donné que se sont les aspects de la théophanie qui avaient été relevés surtout par le culte païen qui, appliqués au Christ, ont reçu tous les honneurs de grandes fêtes chrétiennes et que le terme d'épiphanie s'est consacré pour désigner précisément ces fêtes¹.

Le récit évangélique connaissait d'autres épisodes de l'histoire de l'incarnation qui pouvaient être facilement rangés parmi les cas caractéristiques de théophanies. L'histoire de l'enfance en offrait plusieurs, en dehors de ceux qu'on fête de l'homme heure comme *natiuitas* du Christ. Je pense aux apparitions d'anges, annunciateurs soit de la prochaine

1. Sur l'usage des fêtes dans l'art et leur signification religieuse plus précise, voir p. 289.

2. Et les démons de l'œuvre du Salut accomplie par le Christ, dans les trois premiers textes que voici (il semble remonter au IV^e ou V^e siècle) : «...the mischancen, bestimmet quomodo mortuus temporibus de caelo inter homines (Iesus Christus) apparuit, cum admiranda prodigia et miracula, ineflabilibus representantibus uicibus et homines regni caelorum deus efficit. De manifestatione uero ipsius deus scriptura prophetas, deus uero et piosque spiritus se commemorant a mortuis : quorum testes Chabriel et Micha. Perueniensque apertum locum, ubi ueniens ueni dicit et locum indicat eius secundum carnem agnoscerunt, et prout agniti a se Deo et Deo amplexu obdormiunt. Matia autem aliquo stupenda miraculo fecit. Primus enim agnitus conueniens in eum prout ueni agniti et prodigia quousque prodigia est Deus ueni, non ueni aliquo ueni uigilante (Iris a Theodoti, par un certain St. Hieronymus, de la mort, d'après, Paris, 1889, p. 308). — Ce texte fut un premier pas vers le programme iconographique qui recense les mêmes catégories des manifestations de la divinité du Christ et certainement dans le même but.

3. Natiuitas, Adoratio dei Magis, Baptême, Miracle de Cénas. Sur l'origine de ces fêtes et leur célébration dans l'antiquité : DESSAIGNE, *Origines du culte chrétien*, p. 271-281. Comme, *ibid.*, sous les noms des fêtes.

parousie du Christ, soit d'autres naissances et d'autres événements, qui provoquent l'intervention immédiate de Dieu en faveur de l'enfant divin : apparitions d'anges à Marie et à Joseph, à Anne et à Joachim, à Zacharie, pour ses bergers, aux mages et encore à Joseph, enfin, à tous ceux qui assistent au baptême, soit, à la place de l'ange, c'est la colombe et la voix de Dieu qui indiquent la présence divine. Les évangiles multiplient ces visions d'anges ou colombe tout le long de leur récit de l'enfance qui, dans les apocryphes, s'étend même plus que dans les évangiles canoniques, sous l'air de sentir à chaque pas la sollicitude de Dieu pour le Christ, avant et après sa naissance : d'une part, Dieu prépare à cet avènement un petit groupe d'hommes d'une ferveur éprouvée, et les engage à reconnaître dans l'Enfant un Dieu et Seigneur incarné ; de l'autre, il intervient pour déjouer les tentations de s'opposer à l'enfant divin. Puis, brusquement, ces théophanies-apparitions s'arrêtent net : c'est que, de la démonstration des débuts de la parousie dont on voulait indiquer le caractère surnaturel, on passe à d'autres événements, qui restent en dehors du thème des *epiphaniae*.

Dans la partie centrale de la vie du Christ, une seule apparition divine, lors de la Transfiguration. Elle reste isolée, chronologiquement. Par contre, les interventions divines se multiplient à nouveau dès qu'on arrive à la Passion. Cette deuxième série de théophanies a pour introduction l'entrée solennelle à Jérusalem présentée à la manière d'un *adventus* triomphal, qui est un thème des épiphanies et qu'accompagne d'ailleurs une intervention de Dieu qui fait entendre sa voix (Jean 12, 28). Puis, c'est l'apparition de l'ange au Christ à Gethsémani, au moment qui précède immédiatement le commencement de la passion proprement dite ; un peu plus tard, c'est le Christ qui, avant d'expirer sur la croix, adresse la parole à Dieu ; enfin, c'est une nouvelle apparition d'un ange, cette fois aux myrrhophores, pour annoncer la résurrection, et le récit des apparitions surnaturelles du ressuscité lui-même, qui se termine par une vision finale, lorsque, s'élevant au ciel, il se montre aux apôtres pendant son ascension. Autrement dit, faisant pendant à l'Enfance, la Passion offre la même profusion d'apparitions surnaturelles. Par-dessus la partie centrale du récit évangélique, la Passion et l'Enfance se rejoignent comme deux périodes marquées de théophanies-visions, et il est remarquable que ces apparitions surnaturelles (comme les visions

dans le songe sont toutes concentrées sur deux extrêmes du seul évangélique. C'est là, autour de la naissance et autour de la mort éternelle, que l'impression, dit l'anglais, que la divinité du Christ se manifeste d'une façon immédiate par des interventions fréquentes de Dieu. Les biographes qui insistent, à leur tour, sur une large place à l'intervention divine dans la vie de leurs héros (dont au moins deux des Français les plus anciens), mais ce n'est que la fin de la cérémonie qui sera accompagnée d'apparitions divines, de révélation, d'extase, de vision de Dieu ou de ses anges, ou de conversations avec eux¹. Tandis que, pour le Christ, on marque aussi bien le moment où il devient homme sans cesser d'être Dieu, et celui où il cesse d'être homme et revient au ciel, le martyr ne connaît que le deuxième aspect et, restant au premier, complète et normal, sa naissance, son enfance corporelle intéressement, par la chrétienté à l'époque antérieure, contrairement à ce qui est vrai pour le Christ, pour la Vierge ou pour saint Jean-Baptiste, le martyr ne porte en lui le sillon divin que l'extrême fin de sa vie, et seulement peu avant sa mort qui est une « résurrection ». On comprend dès lors que la plus ancienne biographie du martyr ne soit qu'une *passio* et que l'Eglise ne fête que le jour de sa mort *praesentibus*, tandis que, pour le Christ, malgré l'importance extrême prise par la fête de Pâques, la commémoration de son apparition sur terre est célébrée avec une piété égale, et c'est là et non pas à la fête de la mort-résurrection qu'on fixe le *nativitas* du Christ.

Rappelons-nous, à ce sujet, que les *natalities* d'Alexandre le Macédonien, divinisé à l'extrême fin de sa vie, furent célébrées le jour commémoratif de sa mort, tandis que chez les rois Ptolémées et chez d'autres souverains coexistants comme égyptiens depuis leur naissance, c'est le jour de celle-ci qui devenait normalement la fête des *natalities*. Tout

1. *Phaedrus*, fragment 111 de l'Épichloë, éd. Grassmann, p. 11^v-12^v : *petra* *laevius* *expansis*, *subligamentis*. — Ce fragment est reconstitué en partie par Eusebius qui met sur la même ligne qu'avant lui les apôles de la voir de tous les points, mais la lecture de Chaboud est la seule, sans aucune variante.

Jeune jeune + baptisée du Christ en la mort, pour s'offrir pour lui.
 2. Héro. La Vierge du com. Mafrey en la Mafreyville, où, dans
 le 2^e siècle, p. d. l'Alban, XXXII, 1914, p. 221 et s. (Généralité
 d'Alban, II, 1, p. 261 et s.) et notamment p. 214 s. V. aussi, *Chronique de l'Église*,
 Hist. France, I, 2 (Quinzième de Saint). Actes des martyrs persans, Mar Gorgis
 du saint (Généralité) en 615 en l'Église. *Ann. d. l'Église*, I, 2, p. 261.

3. Sur les formes des épiphyllies zoophiles hétérotypiques. A. DERSKOWSKI, *1934* (non *Catani*!), 1923, p. 314 et s. et WERNERICH, *Sermones Annotatophyllaria*, 1923.

compte fait, ce qui semble avoir été relégué par-là, est le moment où les moments, ceux les personnes dans l'espace d'un personnage pendant lesquels la divinité s'était manifestée en lui d'une façon ou d'une autre, l'adorait, était manifesté unique et momentanément. Toute l'adorait, était manifesté dans la biographie était alors le choix du moment à reléguer était prolongée, et alors on s'en relevait que les expressions, les plus frappantes à des événements critiques — surtout la carité — une promesse de « consolation », et de retour à des simples chrétiens fixes au jour de leur propre baptême, avec leur mystique de la mort du fils Adam et de la naissance d'un homme régénéré, — apparemment à la naissance de fin de vie, et cette parenté fait toutes les théologies valeur religieuse des « passions » et du point de vue de la notion d'épiphonie. Toute « passion » chrétienne celle du Christ comme celles des martyrs, n'a de valeur religieuse que par la résurrection qu'elle assure, c'est-à-dire par une nouvelle naissance.

Il est à préciser que les arts religieux des époques helléniques et romaines avaient été souvent appelés à traiter les croyances, et répandus dans les théâtres sous leurs formes. Et nous possédons encore, au verra, plusieurs catégories de monuments peints qui offrent des éléments d'une iconographie appropriée à ce thème religieux. Mais la destruction massive des œuvres de l'art religieux, dans la plupart des royaumes helléniques, et aussi le défaut qui on éprouve généralement en voulant, d'après les écrivains antiques, séparer les représentations de l'épique d'un lieu de la figuration ordinaire du même dieu, ne nous permettent pas actuellement de reconstruire dans toute son ampleur le pendail artistique du phénomène religieux qui nous occupé. N'importe quel statue cultuelle d'une divinité pourrait figurer ce dieu tel qu'il s'était manifesté à un homme. Mais pour en avoir la certitude, il aurait fallu avoir, à côté de l'image divine, celle de l'homme-témoin oculaire, et de la vision, le *supra* mortel lavé par une *divinité*. L'art chrétien ne reproduit pas ce *infra* de représenter ce témoin

p. 84 et s. E. NACHMAN, *De Gebust et Kinner*, 1924, p. 118 et s. E. PETERSON dans *Zeit. f. system. Theol.*, 1929-1930; *Argentin. stud. Roman.* 66, 1930, p. 340 et s.

qu'on trouve diverse écriture qui appartenait presque tous aux premiers siècles de notre ère, on trouve d'autres descriptions d'appareils ou divines, mais généralement par vision en songe. L'apparition de Mandoulis Aïm, ou celle d'Imouhès, apparitions de la falaise à Marcos, rapportée par Irenée¹, telle du Ligas à Valentin citée par Hippolyte, ainsi que la vision d'Elzébar mentionnée par le même auteur², d'autres apparitions analogues chez les païens et les chrétiens³, nous en font donner une idée des figures de la théosophie dans l'art de l'époque impériale. Ceci avec d'autant plus de probabilité que les visions, telles qu'on les décrit, se rattachent généralement à des découvertes d'images

Les théologies helléniques se faisaient fort de percevoir de pareilles « images », et celle d'Asclépios qu'un moine de théopols en Égypte a pu faire apparaître au musée de Thessalonique conforme dans l'ensemble à d'autres théophasies analogues, ajoute quelques traits suggestifs pour une étude iconographique¹. Asclépios apparaît, resplendissant de beauté et dans une splendeur d'ornements. Il seigneur sur un trône, en *hédémètos*, révélant les mystères, et, ayant d'attester le parole à Thessalonie, il leva la main droite. Le P. Poutgère, en commentant ce passage, fait observer que ce geste revêtait souvent sur les statues cultuelles d'Asclépios, et la remarque est d'autant plus suggestive que les apparitions de ce dieu précemment étaient fréquentes. Il y a aussi de sérieux chances que les images d'Asclépios avec la main droite levée correspondent au type de la théophasie de ce dieu. Quant au trône, s'il est resté de supposer dans toute image d'un dieu trônant une formule iconographique de la théophasie, il est certain que dans les théophasies de l'art chrétien l'ou-

1961: *Strep.* p. 144 et al. 145, p. 150; 12. *Asperg.* p. 125-126, etc. *Neurosp.* p. 171-172. *Humicola*, *Chaetomium*, *Mycotetraspora*, p. 32, 33, 35.

2. Vision d'Achilles par Stasos Arsenios. *ad Archif* II 16, p. 200.
n. 17, p. 200 *ad* Karl Festschrift, I, 1, p. 63, n. 28.

ce cycle est particulièrement détaillé¹; sur une mosaïque de Djemila, le caractère symbolique en ressort davantage²; mais partout s'affirme la volonté de développer le thème de l'enfance d'un dieu révèle aux hommes, thème typique pour la notion de la théophanie. La mosaïque de Djemila ajoute aux deux scènes de l'enfance l'épisode du don miraculeux du raisin fait aux hommes en la personne du roi Ikarios, et c'est encore un sujet d'épiphanie, puisque cette révélation bienfaisante a été considérée comme le but suprême du séjour de Dionysos parmi les hommes, comme l'acte par lequel il s'était révélé comme « sauveur ». Enfin, toujours dans la mosaïque de Djemila, on trouve la scène, souvent reproduite, de la contemplation du phallos et des fruits, brusquement déviés : image de la puissance de fécondation de Dionysos et par là démonstration nouvelle de sa nature divine, elle reflète, sur le visage et dans les mouvements de l'épopée, le même effroi que l'on constate chez les témoins d'une vision divine. Cette scène se laisse comparer ainsi à toute autre image de l'apparition brusque de la divinité. Enfin, le cycle de Djemila se termine par une scène avec l'yeurgue et la nymphe Ambrosie, épisode qui passait pour évoquer le mieux la force invincible de Dionysos ; et il est significatif que c'est de cette image de la puissance suprême du dieu que le mosaïste avait fait le motif central de son cycle symbolique. A El-Djem, en Tunisie³, une autre mosaïque à thème dionysiaque ne relève que cette puissance, en fixant une figure de Dionysos-triompheur au milieu d'une composition prophylactique⁴. Comme ailleurs, et ce

p. 18 et 22. Je n'ai pu consulter l'étude de Olga Elm, sur les fresques épiphaniques de Bacchus dans la Casa di Cleopatra, à Pompéi (cet ouvrage m'a été amicalement signalé par M. Ch. Picard).

1. E. GÖRNER, *Les portraits d'Antinoë au Musée Guimet*, p. 19-20, pl. 8111. BURNIER, *Cat. des Antiquités Égypt. au Musée du Louvre*, I, 1923, p. 286-291, pl. XL. PASCHE et TYLER, *L'art égyptien*, I, fig. 101-103. On se souvient que le grand poète de Nubie, *Dionysos* avait pour thème principal l'épiphanie sur terre du dieu-bienfaisant et triompheur. L'iconographie théophanique de Dionysos reprenait celle du culte monarchique, dans l'art officiel de certains Ptolémées qui étaient censés incarner ce dieu (Ptolémée XIII représenté comme un dieu égyptien). BURNIER, *De divinis honoribus quos acciperebat Alexander et successores ipsi*, 1909, p. 49, 52.

2. LEROUX, I, n. pl. VIII, IX et étude passim. Dans mon interprétation de la mosaïque, je suis les grandes lignes de l'excellent commentaire de M. LEROUX.

3. MARIANI et PASCHE, dans *Mon. Piot*, 34, 1934.

4. Cf. une figure analogue au milieu d'une belle mosaïque récemment découverte à Antioche. *Antioch on the Orontes*, II, *The Excavations of 1933-1936*, Princeton, 1936, pl. 71, 73.

rapprochement est normal pour les images des théophanies, cette évocation de la puissance divine sert de signe épiphanique.

Enfin, le thème de Dionysos-triompheur rejoint celui de l'épiphanie de Dionysos rentrant victorieux de sa campagne des Indes. Parmi tant d'exemples de cette scène, je rappellerai de préférence la composition du tissu byzantin du Louvre, déjà évoqué (ce tissu¹). Il faut noter que les scènes inscrites auprès des deux personnages nous montrent que l'image, lorsqu'elle était complète, s'inscrivait de la campagne victorieuse des Indes, et par là que, sur ce tissu, la figure de Dionysos, placée au milieu de personnages agiles, s'en distingue par sa sérénité. Tourne de face et appuyé sur son thyrsos, le dieu reprend l'attitude du triompheur qu'il avait sur la mosaïque d'El-Djem et que nous lui connaissons aussi sur une autre mosaïque tardive qui a été trouvée à Antioche². En l'indiquant, le tissu du Louvre offre comme une vision plus générale du Dionysos triompheur tel qu'il se manifeste dans ses épiphanies historiques. En outre, cette grande composition dionysiaque sur le voile d'Antinoë se recommande à notre étude par le voisinage avec le cycle de l'enfance de Dionysos qui, sur une frise plus étroite, s'y développe parallèlement à la pompe triomphale. On a voulu réunir, sur un même sujet, deux légendes des épiphanies de Dionysos, qui correspondent à deux catégories conservées des révélations de la divinité, et tandis que l'épiphanie de l'enfance du dieu est présentée en un cycle narratif, celle du retour triomphal reçoit l'aspect d'une composition plus abstraite. En anticiquant un peu sur l'étude des images chrétiennes des théophanies, signalons tout de suite deux analogies suggestives. D'une part, les monuments que nous aurons à analyser plus tard nous montreront la double interprétation du thème de la théophanie par les iconographes chrétiens, qui en feront tantôt une composition abstraite et triomphale, et tantôt un cycle narratif. Les images de la première catégorie évoqueront les théophanies-moines, les autres des théophanies dans les épisodes historiques, et notamment dans l'histoire de l'enfance du Christ. D'autre part, un tissu chrétien de provenance égyptienne, au Kunstgewerbemuseum de Berlin³, offre deux séries de figures, qui, par leur ordonnance et même par leurs sujets,

1. V. note précédente.

2. STRECKMEYER, *Orient oder Rom*, pl. V et fig. 63, p. 39 et s.

on pouvait rapprocher des scènes du tissé du loupes. Comme une scène, on y a réservé, dans la partie haute, une frise étroite pour y représenter des miracles du Christ (le fragment conserve encore les cinq vases du Miracle de l'eau et une légende grecque qui l'accompagne) ; tandis que le reste du tissu est occupé par une composition symétrique et adossée, qui figure le Christ entouré par deux apôtres qui l'encadrent et à qui il remettrait peut-être les pains et les poissons de la Multiplication des Pains.

En outre, nous avons, d'Égypte, une fresque d'Alexandrie, présente ce sujet d'une façon ambiguë, c'est-à-dire en composition symbolique plutôt qu'en image narrative et ce rapprochement corrobore l'identification proposée de l'image principale du tissé. Plus apparente encore est la fresque qui décore le couvercle du reliquaire de Saint-Sauveur à Milan (pl. LXX, 3)¹ : on y voit, en effet, et le groupe symétrique du Christ et des apôtres, et — sur un autre plan — des corbeilles et des amphoures alignées par terre. À un détail d'ordonnance près (les vases alignés y sont représentés au-dessus et non pas au-dessous du Christ adossé par les apôtres), le tissu reprend le même modèle que le reliquaire. Or sur celui-ci on reconnaît aisément une double inspiration par les thèmes de théophanie : tandis que sur l'image principale les apôtres adorent dans le Christ le thaumaturge qui a provoqué en multipliant les pains et les poissons et en changeant l'eau en vin, cette démonstration abstraite de la théophanie est complétée par une représentation plus réaliste des deux miracles qui, dans l'antiquité, passaient tous les deux pour des épiphanies du Christ : le reliquaire montre côte à côte les corbeilles de la Multiplication et les amphoures de Cana ; le tissu, à l'origine, offrait probablement les deux groupes (sur le fragment conservé, on ne voit plus que les vases de Cana). Mais, de toute façon, ce tissu chrétien se rencontre avec le voile dionysiaque, en montrant dans une même décoration les deux genres communs des images de théophanies.

Contre toute attente, les images verbales des épiphanies des Dioscures sont assez peu expressives. Le plus souvent, leur qualité de deux épiphanies, lorsqu'on s'avise de la faire

1. Description : *Revue de l'Art*, 1905, planche, fig. 3 et Canova, *Opuscula*, t. V, gravures, vol. 1129-1130, fig. 279.

2. Cf. Mox, dans *Mus. Frol.*, 7, 1909, p. 65 et s., et VIII-IX.

ressortir, est exprimée par deux statues qui constituent un ensemble l'image antithétique des deux² : c'est sous l'aspect de deux astres, en effet, que les Dioscures se manifestaient aux voyageurs et surtout aux navigateurs en plein de mer. Plus rarement, le motif de la théophanie à ses deux a été appliqué à la figuration de l'épiphanie des Dioscures, comme il l'a été pour celle de l'épiphanie de l'Éros, une forme iconographique qui ne laisse aucun doute sur le caractère surnaturel de la vision divine, apparaît sur un relief du Louvre, provenant de Larissa³ : au-dessus d'une image de l'Éros, une victoire plane, couronnée à la main, et plus haut encore, galopant dans les nuées, apparaissent les deux cavaliers divins. C'est ainsi, dans le ciel, que les Dioscures-cavaliers ont pu apparaître aux Hellènes, le jour où, par leur épiphanie opportune, ils les aidèrent à remporter la victoire sur les Perses.

À côté de certains monuments dionysiaques, on peut dominer de l'art religieux païen de la basse antiquité nous permet de saisir les éléments d'un véritable type des théophanies. C'est l'art sacré des mosaïques. Et cela, d'une part, parce que les nécessités de la vie politique en ont fait multiplier les représentations, d'autre part et surtout parce que, en sa qualité de *prophetae dei*, le souverain démontre constamment l'existence, dans ses actes, à des manifestations de sa divinité.

Aussi, bien des thèmes de l'iconographie monothéiste crée pour le besoin de l'État s'assimilent facilement aux thèmes des théophanies. J'ai fait allusion au thème de la théophanie vision en évoquant les figurations si fréquentes du monarque trônant de face, qui correspondent à l'apparition rituelle du prince sacré, au fond de la salle du trône. La formule iconographique courante s'inspire directement de ces apparitions, qui étaient appelées à produire le même effet que les

1. CHAPOLITHÈRE, t. II, p. 68, 131, 249. *Idem* s. art. s. v. *Dioscures* (Paris), II, p. 326 et s. ROCHER, s. v. *Dioscures* (Paris), t. I, col. 145-146, 1476-1477. V. notamment les très nombreuses images monétaires romaines.

2. *Idem*, p. 132-134, 157, 209 (épiphanie sous forme humaine), fig. 7 (théophanie, avec deux dieux au-dessus des têtes penchées pour le rendre des Dioscures, qu'on voit s'approcher, à cheval).

3. Cf. GRUNERT, *Reich*, sur le relief funéraire des Dioscures, 1872, p. 54, fig. 1.

4. V. les termes d'un hymne à Démétrios Poliorchète, en 202 av. J.-C., où l'on se félicite du fait que le prince, contrairement aux autres dieux, est toujours visible « d'un bout à l'autre », et non pas sous forme d'épée en bois ou de dieux mais vivants : WENTLAND, *Die hell.-rom. Kultur*, p. 74.

5. V. *supra*, p. 143-144.

victions des dévinités. Et c'est là certainement ce qui explique l'importance de ce genre de figurations : elles mettaient tout sujet d'un monarque qui regardait une pareille image (par exemple, sur les monnaies) en présence d'une théophanie dans la personne du prince, et — but suprême de toutes les religions de ce temps — le faisait communier immédiatement avec la divinité manifestée en ce prince. La notion de la théophanie fait mieux comprendre la signification religieuse de ces images, comme elle explique le sens profond des cérémonies de la contemplation du souverain dans la salle du Palais¹.

Fait capital pour l'iconographie de toutes les théophanies-victions, l'image de la vision du monarque est généralement accompagnée de la figuration des témoins de son apparition. Il s'agit de figures qui, en montrant la garde à ses côtés et surtout en faisant le geste de l'acclamation, certifient par là la victoire sacrée du personnage central ; en bien il s'agit d'ennemis vaincus qui, agenouillés aux pieds du souverain, témoignent par leur geste de supplication, voire par leur simple présence, de la puissance du prince-vainqueur².

D'autres thèmes du même répertoire iconographique ont la même signification, et les légendes qui les accompagnent valaient leur valeur religieuse. Sur les médailles romaines, ces inscriptions adoptent des formules aussi stéréotypées que les compositions qu'elles accompagnent³. Elles nous prouvent ainsi que toute cette imagerie sert à la démonstration d'un petit nombre d'idées analogues, toutes étroitement associées aux différents aspects de la théophanie dans la personne du monarque. Prenons l'exemple des thèmes de la victoire victorieuse du souverain et de son adhésion dans une ville ou une province. Puisque chaque victoire du monarque a pour

1. M. LANGE a bien vu, ce qu'il ne dit pas, que la salle du Palais, où se tenait le conseil, était le lieu où se tenait le conseil, et qu'il y avait là, dans la salle du Palais, une image du monarque, et qu'il y avait là, dans la salle du Palais, une image du monarque, et qu'il y avait là, dans la salle du Palais, une image du monarque.

2. Les images des témoins de la vision du monarque sont représentées sous la forme de figures humaines, et qu'il y avait là, dans la salle du Palais, une image du monarque, et qu'il y avait là, dans la salle du Palais, une image du monarque.

3. Les images des témoins de la vision du monarque sont représentées sous la forme de figures humaines, et qu'il y avait là, dans la salle du Palais, une image du monarque, et qu'il y avait là, dans la salle du Palais, une image du monarque.

auteur cette vertu, inséparable de la personne du souverain, et que, à chacune de ses victoires officielles dans une ville ou une province de l'empire, sa présence à elle seule, y ajoute le *Sahut*, les images typologiques qui commencent ces victoires et ces victoires marquent en fait des manifestations de la divinité dans la personne de l'empereur, c'est-à-dire des théophanies. Et il en va de même des figurations des témoins, qui sont le moment où la grâce divine est descendue sur le monarque ; ce sont les témoins d'admission, et celui-ci transmet à son tour une parcelle de sa puissance d'inspiration divine : ce sont les témoins de l'admission du prince et de l'admission au sacerdoce, car ces témoins signifient la reconnaissance par les hommes de la puissance arbitraire du monarque. La théophanie dans la personne et dans les actes du monarque est l'idée centrale qui donne la clé du cycle entier de l'imagerie monarque, la théophanie-vision y revient avec les manifestations les plus diverses de la puissance divine et avec les événements qui marquent l'avènement de la divinité dans les hommes — tels que tous, traditionnellement, valent comme témoins des théophanies.

On observe cependant que, plus on avance que dans les représentations des théophanies de l'empire de Mésopotamie ou des Hittites, c'est la puissance arbitraire du monarque inspire que l'imagerie primitive relevant par les images des théophanies. Cette image triangulaire apparaît sur les débris de l'imagerie primitive, comme les plus anciennes images d'un prince hittite, celle de l'empereur V. Égypte, représentait le prince au moment où il se tenait devant un temple sacré¹. Le dieu de la vision de l'Égypte, qui apparaît sur les images, provient de la vision de la vision de l'Égypte, à l'occasion de la vision de la vision de l'Égypte. Elle était dans la vision de la vision de l'Égypte, et qu'il y avait là, dans la salle du Palais, une image du monarque, et qu'il y avait là, dans la salle du Palais, une image du monarque.

1. M. LANGE, p. 140 et 141.

2. M. LANGE, p. 141 et 142.

3. M. LANGE, p. 141 et 142. M. LANGE, p. 141 et 142. M. LANGE, p. 141 et 142.

étaient certainement considérées comme hypothèses. Mais lorsque, d'un point de vue, nous disposons d'un témoignage plus autorisé, c'est les mosaïques conservées dans le pavement de l'église d'une basilique de l'Épistrophe (pl. XXIII, 1, 2 et 3). Elle se trouve, en effet, dans l'église d'une basilique au milieu du XII^e siècle, au-dessous de l'édifice où la mosaïque grecque le maître de la Multiplication des Pains et des Pains, en plus remarquable, se trouve de la droite sur laquelle se trouve l'édifice au moment du miracle. La mosaïque de M. Schmitt¹ a fait observer, du même coup, la dalle marquée par les mosaïques qui se trouvaient dans fragments, et la mosaïque qui se trouve dessous la pierre-croix et, en même temps, dessous la table d'autel, dessous autels de la table, etc. La mosaïque représente une petite corbeille remplie de pains, quelques-uns d'entre eux, ont pu être miraculeusement en même temps l'un barbare cycliste devant la table d'autel, sous deux positions symétriques.

Nous prendrions alors un exemple authentique d'un de nos martyrs de Terre-Sainte qui avaient pour relique un témoin matériel d'une théophanie-miracle de Jésus, le lapis pour que l'on puisse passer par lui. Pierre le Druze qui, dans sa description des lieux saints, la définit ainsi, ajoute que cette pierre est *factus altarium* et signale les pieux lieux où elle se trouve. Les mosaïques, en montrant cette pierre de *peregrinus* d'Éthiopie ou celle-ci, celle de programme normal de ses visites à un lieu saint. Ainsi, par exemple, à l'endroit où Moïse avant sa mort impose les mains sur les fils d'Israël, et chante le cantique, *Ecce nunc par quibus dederamini in eo. Luc. necnon etiam d'antenna (opus, sed et benedictum quod dixerat super filios israel)*. À l'endroit où se tenait Aaron et les moines des saints au moment où Moïse apporte la Loi, dans l'église qui s'y élevait, *Ecce est ergo et ibi locus de libro Moysi et dicitur ante pedibus aplos loci*.² Et la pélerine résume : *Et enim ubi tempore manducationis erat, ut utrumque ad loca desiderata accedat substantiam prout de peret orat.*

¹ *Revue de l'Art*, 1904, p. 1.

² *Paris, 1890, 1891, 1892, 1893, 1894, 1895, 1896, 1897, 1898, 1899, 1900, 1901, 1902, 1903, 1904, 1905, 1906, 1907, 1908, 1909, 1910, 1911, 1912, 1913, 1914, 1915, 1916, 1917, 1918, 1919, 1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1934, 1935, 1936, 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945, 1946, 1947, 1948, 1949, 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1955, 1956, 1957, 1958, 1959, 1960, 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 2680, 2681, 2682, 2683, 2684, 2685, 2686, 2687, 2688, 2689, 2690, 2691, 2692, 2693, 2694, 2695, 2696, 2697, 2698, 2699, 2700, 2701, 2702, 2703, 2704, 2705, 2706, 2707, 2708, 2709, 2710, 2711, 2712, 2713, 2714, 2715, 2716, 2717, 2718, 2719, 2720, 2721, 2722, 2723, 2724, 2725, 2726, 2727, 2728, 2729, 2730, 2731, 2732, 2733, 2734, 2735, 2736, 2737, 2738, 2739, 2740, 2741, 2742, 2743, 2744, 2745, 2746, 2747, 2748, 2749, 2750, 2751, 2752, 2753, 2754, 2755, 2756, 2757, 2758, 2759, 2760, 2761, 2762, 2763, 2764, 2765, 2766, 2767, 2768, 2769, 2770, 2771, 2772, 2773, 2774, 2775, 2776, 2777, 2778, 2779, 2780, 2781, 2782, 2783, 2784, 2785, 2786, 2787, 2788, 2789, 2790, 2791, 2792, 2793, 2794, 2795, 2796, 2797, 2798, 2799, 2800, 2801, 2802, 2803, 2804, 2805, 2806, 2807, 2808, 2809, 2810, 2811, 2812, 2813, 2814, 2815, 2816, 2817, 2818, 2819, 2820, 2821, 2822, 2823, 2824, 2825, 2826, 2827, 2828, 2829, 2830, 2831, 2832, 2833, 2834, 2835, 2836, 2837, 2838, 2839, 2840, 2841, 2842, 2843, 2844, 2845, 2846, 2847, 2848, 2849, 2850, 2851, 2852, 2853, 2854, 2855, 2856, 2857, 2858, 2859, 2860, 2861, 2862, 2863, 2864, 2865, 2866, 2867, 2868, 2869, 2870, 2871, 2872, 2873, 2874, 2875, 2876, 2877, 2878, 2879, 2880, 2881, 2882, 2883, 2884, 2885, 2886, 2887, 2888, 2889, 2890, 2891, 2892, 2893, 2894, 2895, 2896, 2897, 2898, 2899, 2900, 2901, 2902, 2903, 2904, 2905, 2906, 2907, 2908, 2909, 2910, 2911, 2912, 2913, 2914, 2915, 2916, 2917, 2918, 2919, 2920, 2921, 2922, 2923, 2924, 2925, 2926, 2927, 2928, 2929, 2930, 2931, 2932, 2933, 2934, 2935, 2936, 2937, 2938, 2939, 2940, 2941, 2942, 2943, 2944, 2945, 2946, 2947, 2948, 2949, 2950, 2951, 2952, 2953, 2954, 2955, 2956, 2957, 2958, 2959, 2960, 2961, 2962, 2963, 2964, 2965, 2966, 2967, 2968, 2969, 2970, 2971, 2972, 2973, 2974, 2975, 2976, 2977, 2978, 2979, 2980, 2981, 2982, 2983, 2984, 2985, 2986, 2987, 2988, 2989, 2990, 2991, 2992, 2993, 2994, 2995, 2996, 2997, 2998, 2999, 3000, 3001, 3002, 3003, 3004, 3005, 3006, 3007, 3008, 3009, 3010, 3011, 3012, 3013, 3014, 3015, 3016, 3017, 3018, 3019, 3020, 3021, 3022, 3023, 3024, 3025, 3026, 3027, 3028, 3029, 3030, 3031, 3032, 3033, 3034, 3035, 3036, 3037, 3038, 3039, 3040, 3041, 3042, 3043, 3044, 3045, 3046, 3047, 3048, 3049, 3050, 3051, 3052, 3053, 3054, 3055, 3056, 3057, 3058, 3059, 3060, 3061, 3062, 3063, 3064, 3065, 3066, 3067, 3068, 3069, 3070, 3071, 3072, 3073, 3074, 3075, 3076, 3077, 3078, 3079, 3080, 3081, 3082, 3083, 3084, 3085, 3086, 3087, 3088, 3089, 3090, 3091, 3092, 3093, 3094, 3095, 3096, 3097, 3098, 3099, 3100, 3101, 3102, 3103, 3104, 3105, 3106, 3107, 3108, 3109, 3110, 3111, 3112, 3113, 3114, 3115, 3116, 3117, 3118, 3119, 3120, 3121, 3122, 3123, 3124, 3125, 3126, 3127, 3128, 3129, 3130, 3131, 3132, 3133, 3134, 3135, 3136, 3137, 3138, 3139, 3140, 3141, 3142, 3143, 3144, 3145, 3146, 3147, 3148, 3149, 3150, 3151, 3152, 3153, 3154, 3155, 3156, 3157, 3158, 3159, 3160, 3161, 3162, 3163, 3164, 3165, 3166, 3167, 3168, 3169, 3170, 3171, 3172, 3173, 3174, 3175, 3176, 3177, 3178, 3179, 3180, 3181, 3182, 3183, 3184, 3185, 3186, 3187, 3188, 3189, 3190, 3191, 3192, 3193, 3194, 3195, 3196, 3197, 3198, 3199, 3200, 3201, 3202, 3203, 3204, 3205, 3206, 3207, 3208, 3209, 3210, 3211, 3212, 3213, 3214, 3215, 3216, 3217, 3218, 3219, 3220, 3221, 3222, 3223, 3224, 3225, 3226, 3227, 3228, 3229, 3230, 3231, 3232, 3233, 3234, 3235, 3236, 3237, 3238, 3239, 3240, 3241, 3242, 3243, 3244, 3245, 3246, 3247, 3248, 3249, 3250, 3251, 3252, 3253, 3254, 3255, 3256, 3257, 3258, 3259, 3260, 3261, 3262, 3263, 3264, 3265, 3266, 3267, 3268, 3269, 3270, 3271, 3272, 3273, 3274, 3275, 3276, 3277, 3278, 3279, 3280, 3281, 3282, 3283, 3284, 3285, 3286, 3287, 3288, 3289, 3290, 3291, 3292, 3293, 3294, 3295, 3296, 3297, 3298, 3299, 3300, 3301, 3302, 3303, 3304, 3305, 3306, 3307, 3308, 3309, 3310, 3311, 3312, 3313, 3314, 3315, 3316, 3317, 3318, 3319, 3320, 3321, 3322, 3323, 3324, 3325, 3326, 3327, 3328, 3329, 3330, 3331, 3332, 3333, 3334, 3335, 3336, 3337, 3338, 3339, 3340, 3341, 3342, 3343, 3344, 3345, 3346, 3347, 3348, 3349, 3350, 3351, 3352, 3353, 3354, 3355, 3356, 3357, 3358, 3359, 3360, 3361, 3362, 3363, 3364, 3365, 3366, 3367, 3368, 3369, 3370, 3371, 3372, 3373, 3374, 3375, 3376, 3377, 3378, 3379, 3380, 3381, 3382, 3383, 3384, 3385, 3386, 3387, 3388, 3389, 3390, 3391, 3392, 3393, 3394, 3395, 3396, 3397, 3398, 3399, 3400, 3401, 3402, 3403, 3404, 3405, 3406, 3407, 3408, 3409, 3410, 3411, 3412, 3413, 3414, 3415, 3416, 3417, 3418, 3419, 3420, 3421, 3422, 3423, 3424, 3425, 3426, 3427, 3428, 3429, 3430, 3431, 3432, 3433, 3434, 3435, 3436, 3437, 3438, 3439, 3440, 3441, 3442, 3443, 3444, 3445, 3446, 3447, 3448, 3449, 3450, 3451, 3452, 3453, 3454, 3455, 3456, 3457, 3458, 3459, 3460, 3461, 3462, 3463, 3464, 3465, 3466, 3467, 3468, 3469, 3470, 3471, 3472, 3473, 3474, 3475, 3476, 3477, 3478, 3479, 3480, 3481, 3482, 3483, 3484, 3485, 3486, 3487, 3488, 3489, 3490, 3491, 3492, 3493, 3494, 3495, 3496, 3497, 3498, 3499, 3500, 3501, 3502, 3503, 3504, 3505, 3506, 3507, 3508, 3509, 3510, 3511, 3512, 3513, 3514, 3515, 3516, 3517, 3518, 3519, 3520, 3521, 3522, 3523, 3524, 3525, 3526, 3527, 3528, 3529, 3530, 3531, 3532, 3533, 3534, 3535, 3536, 3537, 3538, 3539, 3540, 3541, 3542, 3543, 3544, 3545, 3546, 3547, 3548, 3549, 3550, 3551, 3552, 3553, 3554, 3555, 3556, 3557, 3558, 3559, 3560, 3561, 3562, 3563, 3564, 3565, 3566, 3567, 3568, 3569, 3570, 3571, 3572, 3573, 3574, 3575, 3576, 3577, 3578, 3579, 3580, 3581, 3582, 3583, 3584, 3585, 3586, 3587, 3588, 3589, 3590, 3591, 3592, 3593, 3594, 3595, 3596, 3597, 3598, 3599, 3600, 3601, 3602, 3603, 3604, 3605, 3606, 3607, 3608, 3609, 3610, 3611, 3612, 3613, 3614, 3615, 3616, 3617, 3618, 3619, 3620, 3621, 3622, 3623, 3624, 3625, 3626, 3627, 3628, 3629, 3630, 3631, 3632, 3633, 3634, 3635, 3636, 3637, 3638, 3639, 3640, 3641, 3642, 3643, 3644, 3645, 3646, 3647, 3648, 3649, 3650, 3651, 3652, 3653, 3654, 3655, 3656, 3657, 3658, 3659, 3660, 3661, 3662, 3663, 3664, 3665, 3666, 3667, 3668, 3669, 3670, 3671, 3672, 3673, 3674, 3675, 3676, 3677, 3678, 3679, 3680, 3681, 3682, 3683, 3684, 3685, 3686, 3687, 3688, 3689, 3690, 3691, 3692, 3693, 3694, 3695, 3696, 3697, 3698, 3699, 3700, 3701, 3702, 3703, 3704, 3705, 3706, 3707, 3708, 3709, 3710, 3711, 3712, 3713, 3714, 3715, 3716, 3717, 3718, 3719, 3720, 3721, 3722, 3723, 3724, 3725, 3726, 3727, 3728, 3729, 3730, 3731, 3732, 3733, 3734, 3735, 3736, 3737, 3738, 3739, 3740, 3741, 3742, 3743, 3744, 3745, 3746, 3747, 3748, 3749, 3750, 3751, 3752, 3753, 3754, 3755, 3756, 3757, 3758, 3759, 3760, 3761, 3762, 3763, 3764, 3765, 3766, 3767, 3768, 3769, 3770, 3771, 3772, 3773, 3774, 3775, 3776, 3777, 3778, 3779, 3780, 3781, 3782, 3783, 3784, 3785, 3786, 3787, 3788, 3789, 3790, 3791, 3792, 3793, 3794, 3795, 3796, 3797, 3798, 3799, 3800, 3801, 3802, 3803, 3804, 3805, 3806, 3807, 3808, 3809, 38*

S'il est permis d'attribuer à chacun de ces sanctuaires commémoratifs, et probablement à certains autres, l'image centrale des scènes historiques respectives, on ne pourrait admettre que les compositions originales y aient en partout le même caractère et y aient occupé le même emplacement. Rien ne prouve, en effet, que la place qu'on a attribuée à l'image du Miracle, dans la basilique de l'Heptapégon, soit nécessairement la même typique. Je la crois même plutôt exceptionnelle. On remarquera, en effet, que, tels qu'on les voit sur la mosaïque du pavement, le panier des pains et les deux poissons semblent posés sur le sol, comme ils devaient l'être sur la dalle voisine (*thapis super quem Dominus panem posuit*). La mosaïque reproduit, me semble-t-il, la dalle elle-même, avec les objets du miracle de Jésus, en reconstituant en quelque sorte l'aspect des choses au moment du prodige : mise en scène appelée à mettre en valeur, aux yeux des pèlerins, la relique de la dalle authentique déposée devant la mosaïque. Or, si auprès d'autres reliques matérielles semblables on a pu offrir des reconstitutions picturales du même genre, dans la plupart des cas elles n'étaient point possibles sans figurations de personnages, et notamment de personnages saints que les Chrétiens de l'antiquité semblaient avoir écrit systématiquement de représenter sur les pavements. Et d'autre part, même dans le sanctuaire de l'Heptapégon, l'image de la dalle avec les pains et les poissons n'excluait nullement la figuration de la scène historique à laquelle ces objets font allusion. Car dans tous les autres cas où il est permis de penser à des types iconographiques créés dans les sanctuaires commémoratifs de Palestine, il s'agit non pas d'images d'objets isolés rappelant un événement historique, mais de représentations de cet événement lui-même.

Mais dans quelle partie de l'église exactement se trouvaient ces images ? Différents textes mentionnent bien la présence de mosaïques dans les plus importants sanctuaires commémoratifs de Jérusalem, de Nazareth, de Bethléem, mais

généralement sans en indiquer exactement le lieu, ni l'emplacement. Les exceptions sont rares, mais d'autant plus précieuses. Ainsi, à en croire une description attestée des lieux saints que Vasilievski attribue au VII^e siècle, c'est dans la coupole de l'église de Saint-Quintin, posée sur la Sainte Grotte¹, et autre part, la chapelle tréflée du patriarche Anastasios rapporte que, lors de l'invasion de 614, les Arabes aperçurent dans l'église de Bethléem des mosaïques dans la nef, dans le sanctuaire au VII^e siècle et dans le sanctuaire par le patriarche Sophronios². Mais ce n'est que dans un document de 836 (lettre collective des trois patriarches d'Orient à Théophile, en faveur des vases qui se trouvent nommés les sujets de ces mosaïques et leur emplacement) qu'il s'agit, d'après ce texte, d'une image de la Nativité et de celle de l'Adoration des Mages et des Bergers qui se trouvaient sur le mur extérieur de la basilique³. On peut se demander toutefois si ce dernier renseignement est sûr au VII^e siècle, une description du sanctuaire de Bethléem fixe les représentations des mêmes sujets sur les parois de la grotte de la Nativité. Certes, Jean Plénon qui signale ces mosaïques de la grotte⁴, les attribue à l'empereur Manuel Comnène (1143-1180), son contemporain, et il a probablement raison. Mais il est permis de se demander si les parois de la grotte, extérieures — ou restaurées — par l'empereur du VII^e siècle, n'occupaient pas le même emplacement que les images des mêmes sujets signalées depuis le VII^e siècle.

La même question se pose à propos des images du VII^e siècle, dans l'église Saint-Jean-Baptiste à Sébastie⁵, où l'on vénérait l'endroit de l'invention de la relique du chef du Précurseur. Une petite salle qui jouxte l'emplacement habituel de la prothèse, c'est-à-dire au Nord de Tabald, servait à Sébastie de morgue à la relique, ou plus exactement la « crypte » sous cette salle. Or, c'est là, dans la nefque

1. AINSALE, J. C., p. 174 qui mentionne l'existence dans l'église de la Sainte Grotte, XI, 3, p. 94.

2. AINSALE, J. C., p. 176-177. VASILIEVSKI, J. C., p. 124. DOLAN, Memoirs of Topography, p. 4.

3. Texte que dans AINSALE, J. C., p. 177 (trad. fr., dans BARRY, Sanctuaries of Topography, p. 4).

4. Pour servir à l'histoire de la grotte, etc., p. 57, dans VINCENT et ARSE, Jérusalem, Le sanctuaire de la Nativité, XXIII, p. 20. AINSALE, J. C., p. 178 (la grotte du VII^e siècle n'est point mentionnée dans VINCENT et ARSE, p. 57).

5. Palestine Explorer, Fund, Quart, statement for 1871, p. 139. 1872, p. 38.

avec la protection d'un roge voilet, se pose un sanctuaire commémoratif à l'emplacement du miracle. Ceci, c'est la Sainte Grotte, 1923, fig. 16. Le R. P. de Jérusalem il a été dit que... II, p. 201) en a été admis l'existence. Elle est mentionnée par la présence de la relique de : l'apôtre de septuaginta ubi... III, p. 10. Texte de septuaginta ubi... dans le Trésor du Sanctuaire de la Sainte Grotte, 1907, p. 188. Cf. LACON, La terre de S. S., 1906, p. 120. Il y avait un cloître, sur place, pour distribuer ces pierres et cette terre, dans une église ou un oratoire qu'il desservait.

de l'abside, qu'on a fixé les fresques. Le haut de la voûte est réservé à une Invocation de saint Jean, encadrée par deux anges agenouillés; le bas, à l'Invocation de son chef. Autrement dit, le panneau principal, dans l'abside du *martyrium*, offre l'image de l'éprouvé essentiel du point de vue du culte local (décorante du chef du Précurseur), Jean Phocas, en 1180, signale même dans le *martyrium* ce qu'il appelle un «*amphithéâtre*» d'état la cavité où on aurait trouvé la relique.

Comme on voit, les quelques renseignements dont nous disposons et qui tous, d'ailleurs, sont postérieurs à la grande époque de l'art chrétien antique, placent les peintures aux sujets locaux, soit dans la coupole (siège), soit dans la grotte (Bethléem), soit sur un mur extérieur (Bethléem), soit dans l'abside (Sébastie). On ne saurait tirer de ces témoignages, trop peu nombreux d'ailleurs, aucune indication sur l'emplacement typique de ces images. Et certes, on pourrait supposer qu'il n'y en a pas eu davantage entre le IV^e et le VI^e siècle qu'à l'époque suivante à laquelle appartiennent les textes et les peintures que je viens de citer. D'autant plus que — on le constate dans tous les domaines de l'art — entre Constantin et Justinien, tous les aménagements des sanctuaires offraient encore une grande variété : les types, en toute chose, ne s'étaient pas encore fixés, comme par la suite. Et pourtant, il me paraît presque certain que les images que j'appelle locales, c'est-à-dire celles qui figuraient l'événement commémoré à l'endroit où il se serait produit, devaient occuper, dans les sanctuaires du IV^e au VI^e siècle, le mur et la voûte de l'abside, ou bien le mur dans lequel elle s'ouvrait, de préférence à tous les autres emplacements.

Cette solution me paraît s'imposer pour trois raisons. D'abord, parce que la forme architecturale de la plupart des églises de ce temps, qui étaient des salles oblongues, n'offrait que l'abside ou le mur dans lequel elle s'ouvrait comme emplacements possibles pour une image isolée qui devait être exposée à tous les regards. Deuxièmement, c'est là que, précédant les chrétiens, les décorateurs des temples païens et des synagogues fixaient les fresques ou les reliefs les plus importants, notamment ceux qui figuraient une théophanie (Mithra Tauroctone dans les autels des mithraïstes; l'annéagé de Zeus Théos dans un temple de Doura; Yahvé se manifestant dans l'Arche d'Alliance et intervenant

dans le sacrifice d'Isaac, etc., dans la synagogue de Doura). Enfin, nous avons la certitude que les chrétiens ont adopté le même parti dès le IV^e siècle au plus tard, et que l'art sainte de l'ont maintenu dans l'art sainte même qui y conserve jusqu'à nos jours une décoration au IV^e siècle. Je pense, d'une part, à la plus ancienne mosaïque d'Israël, à Bethléem, dans la basilique de Sainte-Pudentienne, et de l'autre à la décoration de l'abside et du mur du fond de l'église postérieure du Sinai. Non seulement, dans les deux cas, les mosaïques ne décorent que l'abside et le mur adossé, mais leurs sujets représentent précisément soit des monuments des lieux saints de Palestine (sainte-Pudentienne), soit des événements historiques commémorés par le sanctuaire (Sinai).

A Sainte-Pudentienne (pl. XXXIX, 1), c'est dans l'abside qu'on fixe une figure de la croix, comme que les scènes apercevant au sommet du Golgotha, entre la basilique du Martyrien et la rotule du saint-sépulchre, et qui évoquent pour eux la cérémonie de l'adoration de la relique de la vraie croix célébrée au même endroit. C'est sur la même mosaïque d'abside qu'on représente aussi, derrière la croix, les édifices mêmes qui servaient de sites monumentaux aux reliques inscrites de la passion du Christ, prototype de tous les martyrs, et le mont avec lequel ces édifices se trouvaient reproduits dans cette église de Rome ne laisse aucun doute quand à l'origine de ce thème iconographique; il n'y a pu être créé qu'à Jérusalem, auprès des sanctuaires constants, et si l'imitation de ce tableau, à Rome, avait été placée dans l'abside, il est probable que l'original païen ou chrétien avait un emplacement analogue.

Quant à la mosaïque du Sinai (pl. XL, 2), elle offre trois images juxtaposées, qui évoquent trois événements de l'histoire de Moïse, hors principal de la partie de l'histoire providentielle qui se rattache au Sinai. Cette mosaïque est occupée par une Transfiguration, où Moïse ne peut qu'être en second plan, et qui évoque d'ailleurs un événement sans lien topographique avec le Sinai. Cette image a dû être créée pour un sanctuaire du Mont-Thabor, et seule la pierre qu'une scène de l'Évangile avait toujours vers le ciel sainte sur une image biblique lui assure sans doute la place centrale dans l'église du Sinai. Par contre, les deux autres compo-

siècle¹ qui l'accompagnent symétriquement font de Moïse le personnage principal de la scène, et les événements qu'elles évoquent rappellent des épisodes qui se placent au Sinai même. Moïse devant la nuée ardente, Moïse recevant la Loi. En vertu du principe observé à l'Hérodéon et admettant les autres martyria palestiniens, ces figurations se rattachent, par les images « locales » créées sur place et en vue d'un sanctuaire commémoratif des événements au Mont-Choeïb. Or, si en est ainsi, la mosaïque sinaitique prouve que des représentations « locales » de ce genre pouvaient être fixées, dans le voisinage immédiat de l'abside, sur le mur adjacent de la nef. Ces deux parties du chœur des basiliques antiques étaient d'ailleurs étroitement solidaires. Mais la nuance mérite d'être retenue parce qu'un autre monument archaïque, nous montrent un développement plus considérable des images fixées sur le mur antérieur de l'abside². La ressemblance de l'église du Sinai et de la basilique romaine ne saurait être fortuite : nous y surprenons les rebuts d'une tradition particulière qui a ses origines en Palestine.

C'est ce qui résulte des observations que voici. Contrairement à la plupart des autres scènes locales introduites dans l'iconographie par l'art des martyria de Terre Sainte, les deux images de Moïse au Mont-Choeïb représentent des événements de l'Ancien Testament. Elles auraient pu, par conséquent, avoir été créées tout aussi bien pour un sanctuaire chrétien que pour une synagogue de la région du Sinai. Depuis la découverte des fresques de la synagogue de Doura, l'hypothèse d'un prototype juif n'est plus à écarter ni, en particulier, l'hypothèse de scènes historiques d'un intérêt local, que des juifs hellénisés auraient pu représenter dans une synagogue : la décoration de Doura ne renferme-t-elle pas une grande composition qui on semble y avoir développée parce qu'elle évoquait la résurrection des morts dans la « vallée de Doura »³ ? Or, la même décoration de la synagogue offre, de part et d'autre du panneau central et au-dessus de

le niche de la Doura, les mêmes images de Moïse devant la nuée ardente et recevant la Loi, exécutées à mesure de l'édifice sinaitique et réservées le même assemblage. L'ensemble est trop complet pour l'expliquer par une coïncidence. Il est évident plutôt à l'examen d'un type d'architecture des peintures dans les synagogues des Juifs hellénisés, au début du III^e siècle, en Palestine, que, d'une part à une époque vers 220, à Doura, et trois siècles plus tard, par le martyria chrétien du Sinai. Etant donné que les deux images qui nous intéressent avaient été reprises au III^e siècle, nous ont même situées près du Mont-Choeïb, c'est dans cette région que je place le monument juif qui a pu servir de modèle aux chrétiens.

C'est dans le Sud de la Palestine à Jérusalem que l'on trouve traditions d'art qui ont été introduites aux chrétiens. En outre, la proximité du grand sanctuaire de l'Église juive qui a été Alexandre nous incite à placer dans cette région, plutôt qu'en Mésopotamie du Nord, le type de l'art qui figurent dans nous commencent à connaître les images pour des raisons religieuses. Jérusalem semble avoir été l'origine, au tant qu'industrie d'une iconographie locale juive. L'étude de certaines fresques de Doura, en la terre, nous conduira aux mêmes conclusions, en nous aidant à supposer des prototypes communs à ces œuvres chrétiennes du VI^e-VII^e siècle et aux peintures du III^e siècle de la synagogue de Doura. La encore, il faut admettre pour ces modèles un lieu d'origine plus rapproché de l'Égypte que de la Mésopotamie du Nord. Et ces conclusions nous confirment l'hypothèse d'un prototype juif qui est pour une synagogue de la région du Sinai, que nous proposons pour expliquer la parenté des deux scènes où apparaît Moïse dans la mosaïque de Doura d'une part et dans l'église du Sinai de l'autre. Si cette hypothèse est retenue, on devra admettre aussi, au principe d'une iconographie antique d'inspiration juive, est à la base de l'iconographie des martyria chrétiens de Terre Sainte, et plus tard de l'imaginaire de tous les centres de pèlerinages, avant été adaptée d'abord dans des lieux de prière juifs.

1. Inscriptions sur la photographie de notre pl. XII. 2. Elles sont reproduites dans Van Haeften et Clément, *Mos. orient.*, fig. 236, 237.

3. *Id.*, fig. 40 et s.

4. N. plus loin, p. 198-201. On se rappelle en outre que les épithètes « égyptiennes » d'origine locale, palestiniennes ou égyptiennes, ont été représentées sur le mur de Sainte-Marie-Majeure. *Id.*, p. 183.

5. *Id.*, dans *Ann. Hist. Nat.*, 184, 1941, p. 153-154.

1. V. supra, p. 185.

2. Je pense notamment aux sites palestiniens qui, après avoir marqué l'origine d'un lieu de commémoration juif, ont été transformés en sanctuaires chrétiens, p. ex. à Bas-Saïga : V. supra, t. I, p. 110.

Quoi qu'il en soit d'ailleurs de ses origines plus hautes, nous voyons que les chrétiens de Terre Sainte adoptèrent l'usage de fixer ces scènes « locales » sur le mur qui encadre l'abside. Or, sous le dôme tout à l'heure, les mosaïques romaines de l'arc triomphal de Sainte-Marie-Majeure suivent la même tradition paléstinienne. En effet elles ont un effort de donner une allure « locale » aux événements représentés, et cette tendance est d'autant plus remarquable qu'elle ne se manifeste dans aucun autre exemple romain de décoration du chevet avant le IX^e siècle : mosaïques du Latran qui commémorent le couronnement de Charlemagne, à Sainte-Marie-Majeure, faute de pouvoir situer à Rome même les événements évangéliques figurés sur l'arc triomphal, on a essayé de leur donner une allure romaine locale, en introduisant dans la scène de la Purification le groupe topographique romain de la *concordia* et, surtout, en joignant à cette scène une image du temple de l'Urbs sur le Forum Romain, avec la personification de *Roma* sur son fronton. Au prix de cet artifice, le temple de Jérusalem de l'image évangélique se trouvait assimilé à un édifice qui évoquait Rome, en faisant participer celle-ci, sur un plan idéal, à l'histoire évangélique. Nous avons montré ailleurs¹ que ce procédé s'accordait bien avec les efforts qu'on faisait, à la même époque, pour réhabiliter définitivement Rome en tant que capitale de l'Univers, mais place cette fois à la tête du Monde chrétien. Cette tendance proprement romaine se reconstruit ainsi avec un principe établi par les décorateurs des sanctuaires paléstiens², dont la parenté se manifeste, en outre, à Sainte-Marie-Majeure, dans le choix des sujets pour les images de l'arc triomphal.

On se souvient, en effet, que Sainte-Marie-Majeure offre cet endroit une série importante de scènes tirées de l'enfance du Christ et distribuées en quatre zones superposées, où les images se suivent en frises continues. A dire vrai, aucun *martryrium* de Palestine ne conserve aujourd'hui de cycle d'images monumentales analogues, mais de nombreux petits objets d'usage religieux ou prophylactique ornés d'images d'origine palestinienne offrent précisément des cycles de l'Enfance, et au Sud et au Nord de la Terre Sainte, dans les

provinces où l'empire paléochrétien pouvait régner le plus facilement, plusieurs sanctuaires maintinrent des écoles plus ou moins développées de sciences ecclésiastiques, et ces écoles continuèrent ainsi un exemple de cette culture antique et monumentale, en Palestine même, au vi^e siècle de notre ère, sous l'impulsion dérivée par Choroas, qui dominait l'Asie Mineure, la Cilicie, la Lycaonie, en Palestine, à l'est, dans les évangéliaires de la chapelle de Bani, à l'ouest dans l'œuvre de Dier-Ahmed-Hassan près d'Alexandrie, et enfin à l'empire d'un groupe de peintures murales espagnoles, en remontant par Méroding et Topele à La façade de Cappadoce, soit peut-être Mérovinge, ne sont pas antérieures à ce siècle, mais leurs cycles d'images s'imposent certainement d'œuvres pré-christiennes dans le genre de celles que je viens d'évoquer pour la Palestine et l'Égypte. Tous les autres sanctuaires, les sanctuaires du nord-ouest de l'Asie se trouvent alignés, sans autres vertueuses intermédiaires, dans un long de bandes horizontales, si elles sont modifiées, partagent le mur d'images en plusieurs tranches séparées, comme à Sainte-Marie-Majeure. Ici ne saurait plus affirmer comme autrefois, que cette ordonnance s'inspire des cycles très illustrés, si que son origine est nécessairement orientale; mais, dans le cas des cycles mérovinges de l'Égypte, qui date les peintures archaïques formant un groupe homogène, il est permis de supposer une origine commune à tous les monuments qui l'adoptent, et de fixer son prototype suppose dans un sanctuaire de Palestine. Et qui dit sanctuaire de Terre Sainte pense aux églises commémoratives des lieux saints, qui exercent une influence culturelle et religieuse à travers le monde chrétien.

[illegible]

1. GACHAN, *L'empereur*, p. 221 et s.

2. Édifices réels mais postérieurs à l'âge évangélique introduits dans les scènes du Nouveau Testament : v. t. I, p. 271 et s.

1. Sur tous les cycles de l'Enfance, v. chap. VI

présentées de façon identique¹. De sorte que, si le premier de ces cycles imite une ordonnance de peintures monumentales le second devrait en faire autant. Et d'ailleurs, le mur de mosaïque que le pape grégoire VII commanda, au début du x^e siècle, dans son église près de Saint-Pierre de Rome² et qui suit certainement des exemples orientaux, montre précisément trois frises superposées de scènes évangéliques, ou l'Enfance et des Miracles (ainsi que deux scènes de la Passion) couvrant sur le même mur de fond, comme à Sainte-Marie-Majeure. Dans ces deux sanctuaires romains, qui, à plusieurs siècles de distance, reflètent l'art paléstinien, c'est, comme au Sinai, le mur devant l'abside, c'est-à-dire le pareil le plus exposé aux regards, qui supporte ainsi les groupes d'images historiques qui auraient pu être créés dans les mosaïques de Terre Sainte.

Je ne parle ni évidemment que des cycles continus (cycle de l'Enfance et cycle des Miracles) qui normalement ne seraient être placés à l'intérieur de l'abside et qu'on aurait voulu figurer, en tant qu'images « locales », à un endroit bien exposé et rapproché de l'abside, comme à Sainte-Marie-Majeure et comme dans l'église du Sinai. Car on ne saurait oublier pour autant la lettre de saint Nîl qui, écrivant précisément du Mont-Sinai vers 400, recommandait de fixer les scènes des deux Testaments, figurées les unes en face des autres, sur les murs latéraux des basiliques³. Mais les exemples des mosaïques basiliques de la nef de Sainte-Marie-Majeure et des mosaïques évangéliques de Saint-Apollinaire-le-Nouveau, nous montrent que l'ordonnance de la décoration, sur les parois latérales des basiliques de ce temps, obligeait les artistes à remplacer la frise continue des images par des panneaux indépendants alignés tout le long des murs de la nef, c'est-à-dire d'une manière différente de celle qu'on observe sur les monuments du groupe paléstinien. On remarquera ainsi que les cycles des Miracles, dans ces deux églises, sont sans rapport avec le thème des mosaïques de l'abside, tandis que les cycles de l'Enfance et des Miracles, tels qu'on les trouve sur les œuvres d'inspiration paléstinienne, se rattachent idéologiquement, ou le verra dans un instant

1. *Byzantinism, Great Idea Book*, pt. VII. PIERRE ET TOULON, L'art byz., 13, fig. 59 b.

2. Voir *Byzantinism et Constantin* p. 500 et s.

3. S. Nîl, *Epître* I, IV, in G. BACOT, *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes*, 1879, p. 66.

(p. 172 et s.) à l'imagerie typique des églises de Terre Sainte. Enfin, il n'est pas sans intérêt de rappeler à cet égard deux monuments topographiques de la classe chrétienne qui semblent s'inspirer de mêmes présentations. Ce sont, en mosaïques, aujourd'hui disparues, de La Dénouée de l'Église (en grec), ou dans les basiliques du cycle évangélique, qui furent jetés le tour de l'église, l'estend des murs de l'Église du Christ, et le monastère de Saint-André, ou le cycle évangélique et la destruction de la mosaïque mosaïque sur les murs latéraux, Miracles et Passion, sur le tour du chœur (c'est-à-dire que dans l'abside). L'Église, qui se trouve évidemment sur le mur Est de Saint-Marie-Majeure, mais aussi à Saint-Apollinaire-le-Nouveau, où le cycle évangélique sert à compléter en un rapproché les mosaïques récentes de celle de Saint-André par un groupe de scènes de l'Enfance dans sur le mur Est. Cette partie de l'église Saint-André, on s'en souvient, n'a pas conservé sa décoration ancienne.

Enfin, en essayant d'illustrer les cycles d'images de l'Enfance, et peut-être des Miracles, qui ont été découverts sur les murs latéraux commémoratifs de Palestine, on pourrait tirer un argument en faveur de leur présentation en frises superposées d'images continues, de l'ordonnance des basiliques historiques sur le mur de l'abside dans la synagogue de Doura. Car Doura se rattache déjà l'ordonnance, au premier tiers du III^e siècle, tandis que la nef de l'église de Doura et le mur au-dessous supportent des représentations d'une portée idéologique générale, de part et d'autre de ces représentations plus abstraites, trois autres superposées, les scènes historiques se déploient sur tout le mur de fond et se prolongent sur les autres murs. Les motifs de la grande d'origine hellénistique (car les fresques de Doura représentent certainement une ordonnance inspirée par d'autres monuments, voir déjà servir aux mosaïques de Sainte-Marie-Majeure et aux fresques de Palestine, lorsque ces dernières, comme la fresque des cycles de l'Enfance ou des Miracles sur le mur du chœur des sanctuaires commémoratifs.

1. Descriptions de Jean de Chaboud et de Saint Jean L'abbé, in *Byzantinism*, dans H. WOODWARD, *The Iconography and Art of the Middle Ages*, dans *The Art Bulletin*, XLII, 1960, p. 50 et s. Voir aussi, pour les cycles des Miracles, quelques modifications à la reconstruction de la nef de Doura par Miss Woodcock.

2. V. BOURGEOIS, *Recherches sur l'art de Saint Jean L'abbé*, p. 100.

© 2005 Blackwell Publishing Ltd *Journal of Internal Medicine* 258: 105–112

photographique, cette tâche, souvent très minime, est par là représentative, minime de son rôle dans la vie sociale de l'individu de faible place dans la hiérarchie sociale, d'un monde hiérarchisé, d'un monde qui ne connaît que le rang, et qui, par conséquent, ne s'engage ni dans la lutte, ni dans la révolte, mais connaît l'humiliation, l'humiliation de tous les jours, l'humiliation des humiliations. C'est d'ailleurs le thème principal que nous avons pu observer à propos de l'Amérique, aux années de déclin des années, mais avec des différences, importantes, au fond, que l'Amérique des années de déclin, les années des représentations de Louis Braille ou, à l'inverse, les années d'expansion d'une façon mondiale, et cela par le biais des images littéraires et évangéliques utilisées pour la représentation des théophanes.

Dans l'absence de compositions musicales, d'accords avec les *marjars* antiques des saints lieux, lors même de les éluder à travers les reproductions qui apparaissent tant d'abord sur ces « fondations » auquelles dans les manoirs, puis sur d'autres objets qui, même d'une loi même orthodoxe, s'apparentent finalement au même pays qu'ils sont censés avoir porté en eux une parcelle de la puissance divine : les amulettes, et enfin sur des postiches monumentales en dehors de la Palestine, mais qui relèvent néanmoins l'art des *marjars* des Lieux Saints.

Dans la première série de ces monuments, toutes les statues sont accompagnées de Momus et de Belphegor (17^e siècle), toutes appartiennent d'Orient et en grande majorité de Palestine, représentées de l'Inde au Tibet, provenant des sanctuaires des deux saints. Quelques coléctes sont formées de médaillons, très rapprochés, en même groupe. Ils sont de la même origine et offrent les mêmes images, en repoussé ou en gravure. Le choix de ces représentations n'est que très rare sur les anneaux, mais il est évident que ces coléctes ont également un caractère symbolique. On remarquera tout d'abord, sur toute cette catégorie d'objets à images, le libellé des inscriptions qui, très souvent, accompagnent les figures. Ces légendes ou rapportent soit à l'origine que contiennent l'anneau, soit à l'image qui le

[illegible]

Maïs si, dans ce premier groupe d'ampoules, les légendes changent tandis que l'image reste la même, il y a un plus grand nombre d'énigmes ou l'inscription, au contraire, reste identique tandis que les thèmes iconographiques varient. Cette légende constante, c'est EMMANONHA MEG HMEN O GC. Elle se profile sur le ciel, sur l'étoile de Bethléem, au bien elle court le long d'une bande spéciale au-dessus de la tête ou sous les pieds de la Vierge avec l'Enfant, dans les Adorations des Mages et des Bergers (pl. LXL, 4). Ou bien elle encadre une figuration de la Vierge portant l'Enfant et intègre par deux angles (pl. LXL, 5), ou bien encore elle entoure une Assommoir, tandis que, sur une ampoule, au

1. *Wissenschaft*, 1, 6, pp. 433, 2, 434, 3, 2, 4, 3, 4, 6, 435, 1.
2. *Ibid.*, pp. 433, 7.
3. *Ibid.*, pp. 433, 7, 3, 434, 1; 435, 1.

Il suffit d'accorder des yeux et des figures bien entendues pour constater que cette idée y est mise en évidence, et ainsi que le personnage du sujet historique et au contraire, que les anges ont toujours été représentés par l'Église. Ainsi, dans toutes les images, tous se présentent sous les traits de Christ. Ces anges sont certainement qui est le personnage principal de ces scènes, les saints que dans les Adorations par les Mages et les Borques et dans les Adorations par les Anges, le Vierge Iréant, qui accepte le milieu de la composition, ne doit cette place à l'honneur qui se qu'elle présente à l'adoration, par la naissance d'après la scène, celle des anges l'enfant divin, par la naissance d'après la scène, s'est manifesté sur terre. Mais, qui tente en vain, le saint droit devant elle, et semble même le seul être le plus important pour que ceux qui approchent, — et en fait après les anges, les mages et les borques, tous les fidèles — puissent se rendre

[illegible]

2. Cf. Perronneau, *ibid.*, *ibid.*, p. 104-105. Le nom de Tissi, interprété ici comme
sur les semelles et inscriptions apocryphes, jadis et d'ailleurs, par
que, par lui-même, il efface la présence de l'ère et de la religion, dans
l'objet d'usage.

Deux, deux images du cycle des ampoules que nous croyons marquées par des peintures murales des *synthrona* des lieux saints, jouissent d'une popularité plus grande que les autres. Toutes deux figurent Emmanuel-Dieu *parvenu*, c'est-à-dire des théophanies, et leur iconographie s'inspire de l'actuel prêtre triomphal.

Dans le même cycle paléstinien, la Nativité et le Baptême rappellent deux autres épisodes théophaniques : la naissance de l'enfant divin et le moment de la consécration de Jésus pour son ministère. Ce sont, ensuite, deux autres événements qui, liés à l'enfance du Christ, se trouvent réunis comme des jumeaux dans la tradition iconographique paléstinienne, bien que leur importance religieuse n'égale ne semblent pas les destiner à être mis sur le même plan : l'Annonciation et la Visitation, dont déjà les ampoules font deux scènes symétriques (pl. LXII, 2 et 3). Plutôt énigmatique, si l'on pense à l'air d'autres épisodes qui furent omis dans ces cycles, le *shema* de la Visitation aux côtés de l'Annonciation s'explique, à mon avis, si l'on met tout ce cycle sous le signe des théophanies : Annonciation, ou moment de l'incarnation du Logos divin ; Visitation, ou la divinité du futur enfant de Marie reconnue par Elisabeth et par l'enfant qu'elle même porte dans ses entrailles.

Sur l'un des exemplaires les plus anciens de ce cycle paléstinien, le médaillon d'Adam¹, la légende reproduit le début du discours que l'archange adresse à Marie et s'arrête aux mots : « le Seigneur est avec vous »². La résonnance avec la légende habituelle des images des ampoules : Emmanuel, Dieu avec nous, est frappante et probablement significative : elle vient confirmer que toutes ces images d'événements évangéliques offraient une démonstration de la présence de Dieu parmi les hommes. L'Annonciation notamment apportait le premier témoignage sur la naissance imminente du « Fils du Très Haut » (suite des paroles de l'archange :

Luc, 1, 35), qui occupe étroitement le tableau de David (cf. Luc, 1, 35). Faute de place, on doute l'image de l'Annonciation sur l'une des ampoules n'est accompagnée que du seul mot « XEPE ». On remarquera que ce mot, s'il peut-il rappeler le passage qui se suit dans le texte des évangiles, convenait fort bien à une *theophany*.

Quant à la Visitation, on n'est point le Magnifique de Marie, mais bien les paroles d'Elisabeth, au moment où elle tendait son salut à la Vierge qui expliquaient l'existence de cette image dans le cycle des théophanies. Le mot d'Elisabeth et de son enfant, à ce titre, est semblable à celui des images qui, je l'ai rappelés, sont représentées pour avoir vu les enfants dans l'enfant de Marie. Desargant les images, Elisabeth reconnaît en Jésus son « Seigneur » (Luc, 1, 43), bien avant sa nativité, dès son enfance. La Visitation offre ainsi comme un équivalent de l'Adoration des Mages et des Berges (est-ce par hasard que ces deux images se figurent pas sur les mêmes monuments, du moins à l'époque antique ?), en montrant le premier *shema*, chez les hommes, de l'épiphanie annoncée à Marie. Considérée de ce point de vue, la Visitation est comme un complément à l'Annonciation son imminente ; car si l'annonce de l'épiphanie ne se vérifie que par le mouvement d'Elisabeth, celui-ci est inexplicable sans l'annonce, étant donné que les deux épisodes se jouent sous la théophanie apparente. Quoique invisible, Dieu est déjà présent dans les entrailles de Marie au moment de la Visitation. Aussi l'un des iconographes ampoules de notre pl. LXII, 3, étend la Vierge et Elisabeth de deux croix liées sur des colonnes. Ainsworth avait pensé que ces motifs évoquaient les deux colonnes couronnées de croix qui s'élevaient devant l'entrée de l'Annonciation à Nazareth. Mais la scène ne se situe certainement pas à Nazareth. Et ces croix sur colonnes rappellent plutôt la fameuse croix fixée à l'endroit du baptême, dans le Jourdain, que certaines images de cette scène reproduisent jusqu'en plein moyen âge³. Or cette croix du Jourdain marquait l'endroit que le Christ sanctifia à son contact, et l'iconographie, en la reproduisant, a voulu exprimer cette action mystérieuse du Sauveur sur les croix

1. *Manuscripta* par *Manuscripta* de *Kaiserslautern*, 1926. Sur les origines de l'iconographie de l'Annonciation v. aussi *Christus*, 61, fig. 1, p. 70 et 71.

2. *Manuscripta* et *Manuscripta*, 1, 11, fig. 73.

3. *Manuscripta* *Manuscripta*, l'impression s'arrête aux mots : OKYPIOC META en grec. Le mot COY (Luc, 1, 28) se trouve aussi dans la légende de l'Annonciation à Nazareth, pour permettre au lecteur de compléter la phrase en y mettant par ex. son nom. *Manuscripta*, fig. 1, p. 101, 102. META COY. La pl. VII de son ouvrage ne permet pas de saisir la lecture de l'inscription.

1. *Manuscripta*, 1, 11, fig. 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

2. *Manuscripta*, 1, 11, p. 181-182.

3. *Manuscripta*, l'iconographie de l'Évangile, fig. 131, 132, 140-141.

qu'il ne s'agit l'indication des apocryphes, ce n'est pas le demandeur d'attribuer des épisodes relatés, comme on a souvent pensé, mais la volonté d'exprimer par l'image les théophanies que son texte décrit et sa composition, qui explique la formation de ce cycle arabe et à savoir, considérable, qui a connu dans l'antiquité et au début du moyen âge.

Sur les mêmes monuments palestiniens on trouve deux autres séries de scènes évangéliques. Les unes sont groupées indépendamment du cycle de l'Enfance : ce sont les Miracles du Christ. Les autres sont quasi-paléochrétiennes, mais d'une façon surprenante, je pense aux scènes de la fin de la vie terrestre du Christ qui, sur les ampoules palestiniennes (pl. XV, 9, LXI, 1-3, LXII, 2-3), sur les médaillons apocryphes¹, les évangiles (pl. XV, 3)² le reliquaire pont du S. sanctiorum du Latran (pl. XLIII, 1)³ et d'autres œuvres d'une origine semblable viennent se joindre immédiatement au cycle de l'Enfance. Inscrites par des monuments archaïques de ce genre, d'innombrables œuvres médiévales reproduisent ce cycle évangélique, qui ne s'échappe, en les juxtaposant artificiellement, que les deux parties extrêmes de la vie du Christ. Le groupe de scènes relatives à la fin de sa vie comprend, sur les monuments antiques de tradition palestiniens, le Crucifiement, les Saintes Femmes au tombeau, l'Incrédulité de Thomas, enfin

1. SCHEER, *op. cit.* p. 439, N. 144, 1, 2, 4-7. CLOU, dans *Cyrcle of icons*, 1924, p. 388 et p. 421, 328, 422. COHEN, dans *Rev. des études orient.*, 4, 1927, p. 122 et s.

2. J. MARIOTTE, dans *Annales Sem. Ant. Egypte*, 9, 1919, p. 248 et s., p. 250, etc.

3. Le cycle évangélique, sur les encadrements du type palésinien du VII^e et du VIII^e siècle, comprend les *miracles* (une scène par encadre) et il se termine comme il se reproduit plus de dix à la fois. Dans cette série, on trouve six scènes de l'Enfance et cinq de la Passion, soit : Entrée à Jérusalem, Théophanie, Saintes Femmes au Tombeau, Incrédulité de Thomas, Ascension. V. le rôle des monuments et les statistiques relatives à la composition de ce cycle, dans J. MARIOTTE, dans *Mélanges de l'Institut*, 1, p. 309 et s.

4. J. MARIOTTE, *Le trésor du Sanctuaire à Rome*, dans *Mon. Pol.*, 1908, p. 819, 2. GOSWAMI, *Les reliques de la Sainte Vierge*, P. Lethbridge, 1908. — Traces à Sainte-Agathe à Rome, un scene en terre qui avait servi à recouvrir des reliques, porte une image de type palésinien (pl. les ampoules, à savoir un baïle du Christ au-dessus d'une croix entourée par deux anges : F. MARIOTTE, dans *Rev. des études orient.*, 10, 1928, p. 262, fig. 11.

5. Sur la juxtaposition de ces deux cycles, dans l'art de l'Orient chrétien, cf. MARIOTTE, *l. cit.* p. 19-25. V. infra chap. VI, sur la persistance de cette tradition dans l'art latin du haut moyen âge.

l'Ascension (qui, sur une ampoule, est combinée avec la Descente du Saint Esprit).

L'Ascension, en l'art vu, est interprétée de deux à trois manières aux apôtres de l'image, comme si l'on cherchait une théophanie de grand style. Comme si l'on cherchait une manière pour dépeindre une vision de Dieu dans sa gloire, on figure même le Christ quittant le Dieu dans sa gloire, le Christ se levant de son trépas. Les saintes Femmes au tombeau remplacent la Résurrection, et même, figurent la Résurrection (conformément au texte des évangiles qui, pas plus que cette iconographie antique, ne figurent la Résurrection proprement dite) : la légende ANECST ou ANECSTO KYPIOC (pl. XV, 9, LXI, 2, LXII, 3), les deux inscriptions ont un doute sur l'identité de l'image. Il est possible, en outre dans son image pour figurer le tombeau vide du Christ, le Saint Sepulchre constamment. Et cela nous fait penser aux passages d'Ézéchiel où il appelle deux des théophanies les emplacements des sanctuaires constants. La théophanie du Golgotha n'est autre évidemment que la Résurrection, et ainsi, une fois de plus, nous retrouvons le thème de la théophanie dans l'une des scènes les plus fréquentes du cycle palésinien. Un détail, le mot KYPIOC, qu'on ne trouve dans aucun des passages évangéliques qui traduisent les paroles de l'ange, mais qu'on lit sur les ampoules à côté du tombeau vide, apporte une nuance qui ne peut être suggestive. Comme partout dans ces images, qui cherchent à relever la présence de Dieu, le graveur qui compose une scène ajoute un mot qui affirme la résurrection non pas de Jésus de Nazareth, crucifié (Mt. 28, 5; Mc. 16, 6), mais bien du Seigneur : c'est Dieu qui se manifeste dans la Résurrection.

Reste la dernière scène de cette série, le Crucifiement. Le Crucifiement qui d'ailleurs n'est pas un à proprement parler, puisque, sur les ampoules tout au moins (à une exception près), ainsi que sur certains médaillons apocryphes, on ne figure que la tête ou le buste du Christ au-dessus d'une croix, et non pas la figure entière de Jésus cloué sur la croix (pl. LXI, 1, 2; LXII, 3). Le procédé est éloquent et ne saurait tromper personne : si à côté des deux larmes, qu'on voit bien attachés à leurs croix, le Christ n'apparaît pas dans la même attitude, la différence par contraste seule immédia-

1. Sur cet épisode, v. supra, t. I, p. 327 et s.

Revenons maintenant au cycle paléstinien et évangélistes d'abord une dernière scène historique qui prend place sur les ampoules et, ensuite, quelques autres compositions de la même origine. La scène historique en question, représentée sur deux ampoules à Monza et à Bobbio¹, figure l'épave, d'après de Thomas, comme on dira au moyen âge, mais qu'il convient de définir comme la théophanie aux apôtres, après la résurrection du Christ, en présence de Thomas. La scène, qui pourrait reproduire une composition monumentale dans l'église du Son où les pèlerins commencent cette apparition, est accompagnée d'une légende, qui justifie, croyons-nous, l'interprétation proposée : Ο ΚΑΡΠΙΟ, Ο ΜΟΥ ΚΑΙ Ο ΘΕΟΣ ΜΟΥ. Ce sont les paroles mêmes de l'apôtre qu'il prononce après avoir touché les plaies de Jésus. Mais ces mots offrent une affirmation solennelle de la divinité souveraine du Christ, et c'est ce que relève l'image des ampoules au lieu d'insister sur la bonté de l'humanité de Thomas et, par là, sur la réalité de la passion, comme on fera généralement dans les représentations purement narratives de cette scène. Nous sommes encore devant une image de théophanie. Le hiéroglyphe explique probablement l'absence, parmi les images des ampoules des lieux saints, de représentations de

personnages entiers dans le genre du crucifix (et non plus seulement le buste d'ivoire qu'on voit). L'une de ces ampoules, la paléstinienne, a pour point de départ l'art iconostasi des empereurs, un type dérivé d'une image d'abord faite en un temple ou en une chapelle que le croix sainte du basileus fut l'œuvre d'empereurs romains, peut-être de Constantin et d'abord de Théodose II, quand il le formula de Sainte-Sophie, elle se rattache plutôt aux images paléochrétiennes où la divinité du Christ ne s'exprime, dans son aspect physique, que par la jeunesse de son visage et de son corps. Mais si différentes que soient les deux compositions iconographiques, elles servent à l'expression du même thème religieux du Christ théophanie.

C'est encore au motif de l'imaginaire évangélique, qu'il convient de relever sur l'ampoule (p. LXI, 2, on le voit et d'autre des trois écrits en apertu, à gauche, un personnage sans nom identifié et à droite un homme nu et debout qui, tourné vers le spectateur, semble lui montrer sa face ou bien son personnage sans à droite extrême de la scène. La théophanie sur la croix. Quel que soit ce soit, on lui a donné le geste du témoin certifié l'authenticité de l'apôtre ou d'un témoin dans les anciennes représentations des ampoules (p. LXI, 25, 34, etc.) et à qui l'imaginaire médiéval préfère généralement le geste du personnage humain sur l'ampoule. Il n'est pas étonnant en tout cas que ce soit venant du lieu qui insère la gloire du témoin est le premier du geste du témoin qui, dans la scène de la Résurrection, sur la même ampoule, fait voir le témoin sans aux mystères.

1. GARNIER, *op. cit.*, pl. 434, 5.

la Transfiguration. Les pèlerins vénéraient bien le Mont-Thabor et les trois sanctuaires qu'on y avait mis en souvenir des tentes que saint Pierre eût de fixer, pour lui et ses compagnons, à l'endroit où la vision de Jésus lui fit vivre au moment de l'extase suprême. Avant de décrire de ces scènes, nous nous sommes aperçus, nous il est d'autant plus probable qu'une image monumentale y figure la Transfiguration, que l'unique exemple conservé d'une mosaïque antérieure à l'époque en Terre Sainte figure précisément cette scène (pl. XL, 2), de même à la peinture du vitrail au Sinai, dans il a été déjà question, et qui nous offre une autre exemple certain de représentation de théophanie dans l'ordre d'un sanctuaire des lieux saints. Car il n'y a, dans toute l'histoire évangélique, pas de scène de la descente de Jésus dans les lieux pour une interprétation postérieure.

Sans chercher ailleurs, l'imaginaire l'emporte dans le texte des évangiles les caractéristiques traditionnelles des théophanies-vision, la lumière qui émane du Christ transfiguré et l'effroi des apôtres, c'est à dire de deux apôtres. Même de la vision, c'est sur la mosaïque du Sinai que, pour la première fois, on voit exprimée par des couleurs la robe de lumière qui, depuis, sous forme d'aurore, enveloppera toutes les représentations de Jésus dans les images des Transfigurations. Que ce soit la scène parée de Matthieu ou la scène de Luc, qui ont été interprétées de la sorte, la mosaïque du Sinai inaugure pour nous une formule iconographique appelée à un grand succès dans l'imaginaire médiéval.

Ce n'est pas dans l'art du vitrail, d'ailleurs, que fut inventée l'aurore lumineuse, ronde ou ovale, qui entoure une vision divine. Dès le VI^e, on la trouve sur plusieurs mosaïques et fresques, qui représentent la croix de laquelle émanent des rayons de lumière. La suite du manuscrit de Galla Placidia et deux hypogées chrétiens de Santa-Sofia² offrent de bons exemples de ces images, inspirées probablement par la vision miraculeuse de la croix dans le ciel de Jérusalem en 331. Les prototypes de ces images de théophanie, sous l'aspect de croix brillant au ciel, pourraient avoir été créés à l'époque théodosienne. Un peu plus tard, on retrouve l'aurore lumineuse autour du Trône céleste qui couronne la mosaïque du

1. VAN DERHEIM et CHATEL, *op. cit.*, fig. 235, 236.

2. Cf. MAXEY, *La peinture des vitraux de la cathédrale de Saint-Sauveur, Saintes* 1926, fig. 142, 4, 36.

[illegible]

ventilation de la matière départementale de volume et rendre inopportune. Sur cette suggestion et l'intérêt des vernaculaires de Poitou-poitvin de Poitou-marchais de l'antiquité et du moyen âge, se man avec dans cabinet Anthropologie.

[illegible]

En partie, de cette image monumentale, on reconnaît mieux le bien qui unit à des compositions d'habitue de ce genre deux autres figurations analogues, mais représentées sur des objets mobiles. Je veux parler d'un médaillon de Bobbio (pl. LXI, 6) et d'un relief célèbre du porche de Sainte-Sabine. Ce qui les rapproche de la composition de Saint-Apollinaire, c'est la réunion, tout arbitraire, d'un personnage en orante, au milieu de la partie inférieure de la scène, et d'une vision divine qui brille dans une auréole au-dessus de l'orante à Ravenne, c'est le Christ sur la croix-nékerion; à Sainte-Sabine, le Christ dans une auréole entourée des symboles des évangélistes (IIXBVC qui, à Ravenne, figure au sommet de la croix, se lit ici sur le globe dans la main du Christ; de part et d'autre, on souligne la qualité de Sauveur du Dieu victorieux de la vision; enfin, sur le médaillon de Bobbio, c'est un Christ trônant dans une auréole semblable, mais portée par quatre anges. La symbolique de la composition, dans sa partie inférieure, présente des analogies aussi frappantes. Le groupe d'une étoile encadrée du soleil et de la lune, au-dessus de l'orante féminine, est commun à l'ampoule et au relief de Sainte-Sabine; signes courants dans l'art religieux de basse antiquité pour désigner la domination éternelle, ils se rapportent évidemment au Christ de la vision et non pas au personnage en orante. La présence de deux prophètes à côté de celle-ci permet d'identifier avec assurance cette figure féminine comme la Vierge Marie, tandis que la réunion des personnages des deux Testaments apparente cette composition à la mosaïque de Saint-Apollinaire-in-Classe à Ravenne. On ne manquera pas d'observer que la Vierge orante de l'ampoule de Bobbio tient ici exactement la même

2 Sur le même thème, le texte du physicien, entre les mains de l'un des prophètes, sous Jacques Dupuy (*Jeune 1*, 29) prouve que la signification religieuse de cet événement était véritablement une théophanie du Christ qui, agneau expiatoire, devait sauver le monde. La présence du deuxième prophète, qui est en même temps un prêtre (moine et celtique), est représentée Zacharie, comme le parallèle probable, souligne la même idée : n'est-ce pas Zacharie lui, dès la naissance de son fils, reconnu en lui le futur prophète du Dieu Suprême, et annoncé ainsi le nouveau ?

[illegible][illegible]

benoissant du Souverain céleste, la couronne de victoire d'une sainte.

Le Christ jeune dans la vision sur le relief de Sainte-Sabine trouve son pendant dans la composition absolue du *marlyrium* dit de Hous David, à Salunique. Un adolescent y siège au milieu d'une auréole lumineuse et transparente derrière laquelle se manifestent les quatre symboles des évangélistes (pl. XL). Il tient et montre un rouleau sur lequel on lit cette paraphrase d'Isaïe XXV, 9-10 : « Voici votre Dieu, en qui nous espérons, et réjouissons-nous de votre salut parce qu'il donnera le repos à cette maison ». Comme sur la mosaïque de Saint-Apollinaire et l'ampoule de Bolsone, cette image de la théophanie est flanquée de deux personnages que leurs vêtements désignent comme des prophètes (pl. XL, 2 et 3). Faisant confiance à un auteur byzantin du IX^e siècle¹, on a voulu y reconnaître Ezéchiel et Habacuc, le premier parce que sa vision (Ezéch. I, 1-2) a eu lieu au bord du fleuve Chobar (sous les pieds du Christ, sur la mosaïque, on aperçoit une bande d'eau remplie de poissons) ; le second parce que dans le livre qu'il tient, on croit lire une phrase qui, reproduisant les mots de l'inscription dédicatoire de ce sanctuaire, parle, entre autres, de la « source vivifiante » qui nourrit « les âmes des croyants »², phrase qu'on rapproche du passage célèbre d'Habacuc II, 2-4, où il est question du « juste (qui vivra par sa foi ». Sur une icône du XVI^e siècle (Musée de Sofia)³, qui copie cette mosaïque, les deux prophètes portent effectivement les noms d'Ezéchiel et d'Habacuc. Mais ceci ne prouve qu'une chose : le rapprochement de textes que je viens de signaler avait été fait dès le moyen-âge, car par ailleurs, à cette époque, la mosaïque n'offrait pas plus d'indications sur l'identité des deux prophètes qu'elle n'en présente maintenant.

Or, l'identification proposée par les Byzantins me paraît insatisfaisante. Rien, en effet, n'impose le nom d'Habacuc pour

1. Un certain Hésych, moine et théologien du XI^e siècle qui a cette époque écrit l'épître au pape du petit sanctuaire du V^e siècle : A. PARADISIOUS KENANUS, *Varia graeca nova*, Saint-Petersbourg, 1809, p. 102 et s. Cf. A. VANDERKAM, dans l'*Agypte*, 1929, p. 173. Sur cette mosaïque, v. aussi : JORDAN, dans *Le Saint-Jean*, 1887, p. 216 et s. Le H. P. GOMMEL, dans *Échos d'Orient*, 1936, p. 157 et s.

2. KENNEDY, *op. cit.*, p. 159.

3. Grande icône byzantine qui ne semble dater du XVI^e siècle. A l'inverse, l'imitation de la mosaïque qui nous occupe : au revers, deux grandes figures de la Vierge et de saint Jean l'épître.

le prophète assis, à droite ; le passant entre la distance repérée sur son livre et le passage d'Habacuc II, 2-4, est certainement lointain ; et d'autre part, sans motif à l'appui, ne saurait expliquer le rapprochement d'Ezéchiel avec Habacuc autour d'une vision dont le sens est expliqué par le verset d'Isaïe (XXV, 9), que le Christ assis sur son trône, on remarquera, en outre, que le prophète, à gauche, ne peut regarder le lieu de la vision, comme dans l'œuvre d'Ézéchiel, et la mosaïque avait illustré Ezéch. I, 1-2, face aux yeux vers le bas de l'image, sur les yeux qui regardent sous pieds du Christ et qui sont pleins de prières : c'est le lieu de ce spectacle qui le rempli de stupéfaction et lui fait regarder le visage, en signe d'étonnement, exprime les deux motifs sans paumes ouvertes. Un autre passage du même Hésychien expliquerait par contre ce mouvement : Ezéch. XLVII, 1-2 : « Je me ramena ensuite à l'entrée de la maison et je dis : « *Allez*, dans le texte d'Isaïe sur le royaume du Christ, ainsi que sur le livre de l'autre prophète et sur sa distance au lieu de la mosaïque. Et voici que des eaux sortaient de dessous le seuil de la maison, du côté de l'Orient... Et les eaux descendaient de dessous le côté droit de la maison, au nord de l'autel de la mosaïque se trouve immédiatement derrière l'autel... En me retournant, voici que j'aperçus sur la bordure du torrent, des arbres en très grand nombre, de chaque côté fut le paysage autour des eaux, sur le torrent. Et il me dit : « les eaux s'en vont vers le district oriental... Tout être vivant qui se meurt, partout où entrera le double torrent, vivra, et le poisson sera très abondant... car des eaux s'en vont y arriveront, les eaux de la mer des esclaves mères, et il y aura de la vie partout où arrivera le torrent... il y aura des poissons de toute espèce, comme ceux de la grande mer et sur la mosaïque, un poisson ; puis du torrent, sur les bords de chaque côté, croîtront toutes sortes d'arbres fruitiers, dont le feuillage ne se flétrira point. Chaque mois, ils produiront des fruits nouveaux, parce que ces eaux sortent du sanctuaire : leur fruit sera bon à manger, et leurs feuilles bœuf pour guerir ». Bref, c'est la nouvelle Terre Sainte qui s'épanouit autour du sanctuaire, celle-là même 99, selon le mot d'Isaïe paraphrase sur le rouleau de Jean, nous conduira notre salut, assuré par la paix descendue sur la maison de Dieu.

Or, si on cherche, chez les autres prophètes, le passage qui s'adapterait le mieux à ce texte d'Ezéchiel, lequel explique si bien la figure à gauche, son lieu avec la vision et les eaux

des Oliviers à Jérusalem, l'un et l'autre auraient pu avoir leur place dans une composition qui aurait pu servir de modèle à la peinture de Sabaïque. De toute façon, nous venons en mesure d'apporter un nouvel exemple des théophanies d'ascense. Comme les scènes sur l'ampoule de Rodas et sur la porte de Sainte-Sabine, c'est une composition qui dans son ensemble ne représente pas un événement unique, évangélique ni fabrique, tout en conservant l'ordonnance générale des théophanies historiques représentées dans d'autres ascense (Transfiguration au Sinai et à Saint-Apollinaire, Ascension à Béthléem) : vision divine dans une aureole, en haut et au milieu ; témoins oculaires, de cette vision, au-dessous et souvent sur les deux côtés. On voit que cette ordonnance reste constante, tandis que le sujet est tantôt historique et tantôt plus abstrait. Et ceci parlerait en faveur d'un type d'image créé en vue d'un emplacement déterminé et notamment pour l'abside.

Il existe, enfin, une dernière mosaïque absidale de cette époque ancienne qui peut être rapprochée des images de la théophanie. Chronologiquement, elle précède même tous les exemples étudiés jusqu'ici. Mais il n'est pas évident que, pour en déterminer mieux la place dans l'iconographie monumentale de l'antiquité chrétienne, il était préférable de ne la rappeler qu'après les autres. Il s'agit de l'image dans l'abside de Sainte-Pudentienne (pl. XXXIX, 1) qu'on date soit de l'extrême fin du IV^e siècle, si l'on tient à l'attribuer au pape Sixte (en 380), soit du début du V^e, si l'on reconnaît dans la croix gemme figurée sur la mosaïque une représentation de la croix en argent doré que Théodose II (408-450) fit fixer au *palatium*. La mosaïque serait, dans ce dernier cas, une œuvre contemporaine d'Innocent I^{er} (? 417). De toute façon, elle est antérieure aux autres images conservées des théophanies où il est permis de reconnaître des traces de l'iconographie paléstinienne. Et c'est peut-être la raison pour laquelle elle traite le thème de la théophanie d'une façon particulière. Un Christ majestueux comme un roi y préside la réunion des apôtres, et deux personnifications (?), derrière et au-dessus des personnages historiques, tendent vers le souverain céleste des couronnes de victoire. Cette scène qui, les personnifications en moins, apparaît déjà dans l'abside principale

1. Van Der Meer et Capponi, *loc. cit.*, p. 42 et s. — Sur ce monument en dernier lieu : A. Petrucci, *La basilica di S. Pudentiana a Roma*, Vatican, 1934.

de la chapelle Saint-Aquila à Saint-Laurent du Mur, les plus antérieures à Sainte-Pudentienne, et que nous considérons comme représentations analogues dans les catécumènes et sur les sarcophages du IV^e siècle, appartenant à l'iconographie paléstinienne et au style romain.

Il s'agit bien d'une vision de Dieu, en son sein céleste, dans sa Jérusalem céleste. Mais à la différence des images paléstiennes (et un peu postérieures des théophanies), la figure n'est pas l'apparition momentane de la descente de Christ à des personnages sur terre, mais la vision divine étant transportée dans l'au-delà. Dieu et ses anges descendent séjour céleste. C'est donc un sujet qui appartient naturellement au domaine de l'intelligible, une vision mystique de toutes pièces, et non pas une représentation qui fixe l'histoire d'une apparition décrite par un témoin oculaire, telle la vision de la Transfiguration, de l'Ascension, celle des prophètes de l'Ancien Testament ou les théophanies de saint Jean, citées dans l'Apocalypse. Iconographiquement se qui distingue les images de ces apparitions, c'est l'aureole lumineuse qui entoure Dieu, ou l'ordonne avec des clouds de ce monde, et généralement les témoins de la vision (et dans la mesure où, théophanie du Christ, signifie qu'il se trouve « avec nous »). La représentation d'un être humain devient indispensable pour la démonstration iconographique. Là où il n'y a pas d'aureole, comme dans la mosaïque de Sainte-Pudentienne (ou à Saint-Vital, etc.), il n'y a pas davantage de témoins-hommes vivants, les « donateurs », par exemple à Saint-Vital ou à Panenno, étant exiles, ou de se sont rattachés à la scène que d'une façon artificielle et ne font pas des « épiphies ». Il faudrait savoir d'ailleurs s'il n'est pas introduit dans la composition avec l'abbe que nous portons y résiderait surtout en qualité de portraits posthumes.

Tout compte fait, on devrait conclure que la scène absidale de Sainte-Pudentienne est entièrement extra-paléstinienne, et qu'elle ne figure point par conséquent une théophanie « proprement parler ». Aussi, examinée après les visions de l'iconographie paléstinienne, elle fut mieux ressentie pour originalité : contrairement aux images ecclésiastiques romaines (dont la mosaïque de Sainte-Pudentienne elle-même figurait, non pas la grandeur ou le gloire divine en général et notamment aux temps futurs où elle s'affirmerait une façon

1. Van Der Meer et Capponi, *loc. cit.*, p. 54 et s.

L'icône est-elle, mais nous parce que le droit de qui le reliquat dédaignait parallèlement un contact immédiat avec le passé auquel elle avait appartenu. C'est le manuscrit de sainte Pudentienne qui nous offre, je crois, l'exemple le plus ancien de ces synchronismes forcés de l'icône et du reliquat, qui nous leur pendant, même leur source, dans les pratiques du culte des reliques.

CHAPITRE V

LES THÉOPHANIES-VISIONS DANS LES ARCADES
DES CHAPELLES D'ORIENT

Tandis que les images des théophanies, dont nous espérons de montrer l'origine paléochrétienne, sont particulièrement abondantes à Solunague, à Rome, à Ravenne et particulièrement à Constantinople (cf. la miniature du *Beatus* de Constantinople, Paris gr. 510 v.), d'autres traces de leur existence se trouvent remonter dans l'Égypte chrétienne et, sur les monuments postérieurs, dans deux provinces différentes de l'Asie-Mineure. Ce rayonnement dans toutes les directions, au sein de la Terre Sainte, n'est que normal. Je dirais même que l'origine paléochrétienne de ces images ne me paraît pas certaine en l'absence de témoignage de leur existence avec les premiers d'Orient les plus rapprochés de la Palestine.

En Égypte, les images des théophanies apparaissent dans l'art monumental, et particulièrement dans les églises. Elles y occupent par conséquent le même emplacement que, chez nous, leurs modèles tenaient dans les sanctuaires des Églises Sainte. Les exemples nous en sont fournis par les fresques du monastère copte de Marout, dont les peintures murales se placent entre le socle et le voûte. Nous avons déjà vu ces fresques à propos d'autres représentations et surtout les liens qui rattachent leur décor peint à celui des monuments funéraires. Rappelons encore que les fresques sont parentes avec l'art sépulturel, ou plutôt qu'elles en sont la manifestation, comme on l'a vu en regardant les découvertes des ruines de Marout. Elles sont par conséquent

matérielle des communautés monastiques qui suivent la règle de saint Basile, la multiplication surprenante de ces petites peintures dans l'enceinte d'un même couvent s'explique par le désir de mettre à la portée de chaque «famille» de religieux chrétiens dans un même pôle de culte un lieu de culte particulier, destiné sans doute aux prières et à certaines offices quotidiens de petits groupes de moines, tandis que les grandes églises du monastère étaient les scènes festives, ou des cérémonies plus importantes réunissant l'ensemble des chrétiens. Il a été démontré en tout cas que quelques-unes au moins de ces chapelles (et probablement toutes) avaient été pourvues d'un autel et qu'on pouvait y célébrer l'eucharistie. N'empêche que, par ailleurs, à en juger d'après leurs dimensions exigües et d'après les peintures et les inscriptions qui en tapissent les murs, ces petites sanctuaires gardaient l'empreinte des lieux de culte destinés aux dévotions d'un petit nombre. A bien des égards, ils s'apparentent ainsi aux chapelles votives, et leur décoration murale garde une empreinte de ce particularisme et aussi du caractère plus immédiat qui caractérise les ex-voto.

J'ai fait observer plus haut que le caractère votif de certaines peintures, certifié par de nombreuses inscriptions peintes, permettait de supposer d'une part qu'une décoration murale de chapelle copte pouvait comprendre plusieurs parties distinctes dues à l'initiative de plusieurs personnes, mais que, d'autre part, la petitesse des locaux et la prédominance d'images semblables de martyrs et de saints assuraient pratiquement une homogénéité à l'ensemble des fresques dans la plupart de ces chapelles. Il est donc permis presque toujours de considérer chacune de ces décorations comme un ensemble et, d'ailleurs, même si plusieurs donateurs réunissaient leurs efforts pour décorer une chapelle, les sujets qu'on choisissait et leur ordonnance étaient soumis à un système simple, mais apparent. Ainsi, la fresque de l'abside derrière l'autel y est toujours réservée à une composition unique, qui, par son thème et sa présentation, se distingue de toutes les autres. Comme on va le voir, toutes ces compositions d'abside, malgré la variété des sujets, figurent des théophanies.

Chapelle 171. — La voûte est occupée par un Christ trônant qui trône au milieu d'une gloire lumineuse. Les

première des quatre côtés autour de dessous le niveau de cette arcade, l'Ange d'une part et l'Ange de l'autre, le Soleil et la Lune brillent au-dessus de l'autel, et deux anges s'approchant symétriquement, portant une croix vers le Christ de la vision, lequel tend les bras vers le ciel. APTOC trois fois répété. Deux roses monastiques de l'autel qui porte le Christ se détachent sur une bande de fond aux couleurs. Un trait horizontal sépare cette image d'une zone inférieure de peintures ou une Vierge orante, représentation de face, au centre de la composition, au-dessous de deux groupes de six apôtres alignés et liés dans une attitude frontale (pl. LXI, 1).

Dans l'ensemble, la composition rappelle l'Ascension selon la formule de certaines ampoules de Terre Sainte, où la Vierge orante, vue de face, est accompagnée d'apôtres alignés et immobiles et où l'auréole ovale encadre précisément un Christ assis sur un trône. Nous l'avons déjà observé, c'est une vision de Dieu dans la gloire de sa deuxième parousie, annoncée au moment de l'Ascension, plutôt qu'une figuration du Christ montant au ciel. Une autre image du ciel saint, inspirée par l'icône paléstinienne, une miniature du *Rebuletus* (586), reprend un autre trait de notre fresque, à savoir les deux anges porteurs de couronnes, qui appartiennent eux aussi à la figuration de la royauté divine et se semblent réellement exigés par l'illustration de l'Ascension. Le Soleil et la Lune aux côtés du Seigneur, que les images des ampoules représentent de part et d'autre du trône ou du Christ en gloire (sur l'ampoule de Bethléem, voir la Vierge et les deux prophètes et sur le relief de la porte de Sainte-Sabine), réapparaissent à la même place qu'à l'autel, sur la miniature de l'Ascension du *Rebuletus*. Ces autres figures, on s'en souvient, l'élément du personnage qu'on encadre, dont la souveraineté éternelle du Christ de la vision. Enfin, la théophanie de Baout a en commun avec plusieurs visions différentes le ciel étalé sur lequel se situe la figure du Christ. On retrouve ce ciel sur les images des ampoules, sur les mosaïques absidales de Saint-Apollinaire

1. V. notre pl. LXII, 3.

2. V. *supra*, p. 178.

3. P. ex. dans PRINCE et TYLER, t. I, II, fig. 281.

4. V. notre pl. LXI, 6.

5. V. référence p. 178.

1. *Éléments*, dans *Mémoires* tout de suite, XII, 8, p. 23 et 24; pl. XL et 8.

à Flavienne et de Saint Zacharie (?) à Salonique, sur le relief de la porte de Sainte-Sabine.

Ajoutons que l'image copte, comme certaines enroulées (pl. LXLII, 1), donne au Christ de la vision un visage juvénile, que nous lui avons vu à Salonique et sur la porte Sainte-Sabine¹, et que ce sont ces deux monuments aussi qui s'apparentent à la fresque copte en montrant autour de l'aurole de Dieu les symboles des évangélistes. Il résulte de ces rapprochements que les éléments qui composent la fresque de Brouil ne sont pas particuliers à l'icône de l'Ascension, mais appartiennent au nombre des traits constants qui, en des combinaisons différentes, reviennent dans plusieurs représentations de théophanies d'origine posthéroïque.

Or, pour plusieurs de ces images coptes, semblables, mais non identiques, il est possible de préciser les sources d'inspiration de l'artiste et de constater souvent qu'elles étaient empruntées à plusieurs textes de l'Écriture à la fois : les visions d'Isaïe, d'Ézéchiel, et d'autres prophètes de l'Ancien Testament, de l'Apocalypse et des récits évangéliques ont été mis à contribution, parallèlement, selon le même procédé que nous avons observé en étudiant la mosaïque absidiale de Saint-Zacharie (?) de Salonique. Et, à ce titre, la fresque de Brouil, que nous analysons en ce moment ne se distingue pas des autres : le char qui emporte le Christ trônant est inspiré par la vision d'Ézéchiel ; les mots *ΑΓΙΟΣ ΑΓΙΟΣ ΑΓΙΟΣ*, sur le livre du Christ, sont empruntés soit à Isaïe, soit à l'Apocalypse, et c'est ce dernier livre qui entre seul en ligne de compte pour expliquer l'âge juvénile du Christ et les quatre *tridui ailes*, figures séparément (et non pas en tétramorphe comme par exemple sur la miniature du *Libanensis* de 1386 qui suit Ézéchiel sur ce point). Les flammes sous le trône font penser à Ézéchiel et à l'Apocalypse, et c'est à ces mêmes sources que remonte peut-être l'aurole lumineuse qui entoure la vision de Dieu². Bref, dans son ensemble, l'image se présente comme un vrai alliage d'éléments divers, le rapprochement s'étant fait sur le thème de la théophanie.

1. Même type du Christ paré sur la théophanie-vision du Paris gr. 510 qui rappelle son original avec à Jérusalem, cf. p. 204, note 2.

2. Le *tridui ailes* est une image qui rappelle l'Apocalypse par son aspect, mais le Dieu qui apparaît dans le ciel (Ézéchiel, III, 12) se dresse sur un char (Isaïe, LXV, 1) tandis que toutes les images antiques de théophanies offrent un aurole lumineuse, mais non pas une *tridui ailes* (cf. plus haut, p. 181), sur les ailes de l'aurole lumineuse, dans l'icône de Brouil.

La peinture de la zone inférieure, avec la Vierge assise et les apôtres, ne fait qu'augmenter cette composition, puisque ce groupe de personnages semble dériver d'une image de l'Ascension. Mais, en fait, ce rapprochement légitime n'est pas le seul qui soit valable : l'une des enroulées de Brouil (et peut-être le relief de la porte de Sainte-Sabine) nous a montré déjà l'exemple d'une théophanie, indépendante de l'Ascension, où pourtant Marie occupe le fond au milieu de personnages alignés sous une apparition divine (pl. LXLII, 1). N'oublions pas qu'un peu plus tard la mosaïque de l'abside de Saint-Venance au Latran offrira un groupe analogue d'une Vierge assise, d'apôtres et de saints entourant une vision du Christ et de deux anges (pl. XLIII, 2). Ici, si ce n'est pas d'une Ascension, et, d'autre part, nous voyons à Brouil même, que sur les fresques absidiales d'autres chapelles, tout en conservant le Christ dans l'aurole et les apôtres alignés, on remplace l'ascension soit par une Vierge trônant avec l'enfant³, soit par une Vierge allaitant⁴. A l'église, comme sur ces dernières fresques, malgré l'absence parenté des images, on constate que si la Vierge trônant, si la mosaïque d'apôtres sous le Christ de la vision s'apparentent nécessairement à des images de l'Ascension et que d'autres théophanies reproduisent les mêmes motifs, l'Ascension n'est que l'un des sujets historiques qui offrent l'occasion de figurer une théophanie-vision, et il est certainement probable de parler tout pas d'une influence générale de l'icône de l'Ascension, mais du type iconographique propre à cette scène comme d'un cas particulier de la formule des théophanies-visions. Ce point de vue ne nous est pas banal, parce que le moyen âge continue de figurer l'Ascension au

1. Cette mosaïque, commandée par Jean IV (p. 100) et achevée vers 560, sous le règne de Justinien, offre une théophanie-vision d'un type unique. En fait, le Christ et deux anges ne se montrent qu'en haut, au-dessus d'une dalle de marbre, en bas, la Vierge assise est entourée par les deux premiers évêques, par Jean-Baptiste et Jean l'Apôtre, enfin, par les deux premiers docteurs du Latran, par les deux papes Jean et Théodore. Cette mosaïque, par son aspect, rappelle l'Ascension, et par les deux anges, Jean et Théodore, elle rappelle la vision de Dieu.

2. L'état de la fresque ne permet pas de dire si le Christ se dresse sur un char ou si les anges sont les anges de l'Ascension.

3. L'état de la fresque ne permet pas de dire si le Christ se dresse sur un char ou si les anges sont les anges de l'Ascension.

4. L'état de la fresque ne permet pas de dire si le Christ se dresse sur un char ou si les anges sont les anges de l'Ascension.

même à ce type iconographique, tandis qu'il laisse tomber les autres images antiques qui employaient la même formule de la vision avec témoins. On finit alors par la considérer comme propre aux figurations de l'Ascension.

Nous admettons donc que, dans notre fresque de la chapelle 17, on a voulu, sans oublier l'Ascension (mais ni le triptyque AFIOC du livre du Christ, ni le char de sa vision, ni les symboles des évangélistes, ni les anges strophopores n'ont rien à faire avec l'Ascension), rapprocher des apôtres et la Vierge de l'image du Christ, en dehors de toute scène historique et en tant que témoins oculaires de sa divinité. En nous promettant de revenir plus loin sur les pratiques religieuses qui déterminèrent le choix et le groupement des personnages réunis dans cette composition et dans d'autres absides de Baouit, remarquons, pour l'instant, que le « Trisagion », sur le livre du Christ, pourrait nous expliquer la présence de la Vierge, en dehors de tout rappel de l'Ascension. En effet, le « Trisagion » appartient à l'hymne triomphal des *zēdān* cité au chapitre VI d'Isaïe (VI, 3), tandis qu'au chapitre suivant (VII, 13-15) on lit le passage messianique célèbre : « Voici que la Vierge a conçu, et elle enfante un fils et toi donne le nom d'Emmanuel. Il mangera de la crème et du miel... ». Autrement dit, les deux textes rapprochés d'Isaïe étaient prêts à fournir au décorateur d'une abside d'une part le « Trisagion » de la vision théophanique de la croque et d'autre part la Vierge-Mère d'Emmanuel du bas de l'image. Nous savons d'ailleurs par l'ampoule de Boldin que la figuration de Marie-Orante fixée sous une vision céleste et entre des saints faisait partie d'une composition messianique et recevait la valeur d'une « Vierge de l'Incarnation ». Et ce thème n'est que mieux exprimé lorsque le type de l'Orante est remplacé par celui de la Vierge allaitant (chapelle 42 de Baouit). Car cette iconographie offre un pendant plus évident au passage d'Isaïe : « il mangera de la crème... ». On observe cependant, en voyant à Baouit différents types iconographiques de la Vierge occuper le même emplacement, au-dessous de la théophanie-vision des absides, que les changements apportés à l'attitude et aux gestes de Marie ne devaient que nuancer la signification de toutes ces images, pratiquement interchangeables. Vierge orante, Vierge allaitant, Vierge trônant simplement, avec l'Enfant sur les bras : tout en modifiant le type on a tenu partout à fixer une image de la Théotokos, au fond de l'abside, parce qu'elle

évoquait le mystère de l'Incarnation. Or, en dehors de tout épisode historique (ou dans le cadre d'un événement qui offrait comme l'Ascension à la fin une théophanie-vision et une image de Marie) les thèmes de la vision miraculeuse de Dieu et de la Mère de Dieu s'associaient indissolublement sur le plan religieux, et se complétaient mutuellement, puisque la Vierge Marie, instrument de l'Incarnation et reconnue Mère de Dieu au concile d'Ephèse, proclamait la théophanie la plus durable et la plus importante pour notre salut. Aussi, dans ces absides, tandis que la croque évoquait une théophanie-vision, directe mais momentanée, passée ou à venir, la pose inférieure des fresques rappelait la théophanie éternelle et durable de l'Incarnation du Logos. C'est à l'importance capitale de cette manifestation de Dieu parmi les hommes que les images absidiales de la Vierge exprimaient (il faudrait dire toujours Théotokos, en parlant de ces images, qu'elles devaient le succès grandissant qu'elles ont connu. Déjà à Baouit et à Saqqara, tous les vertons, il y en a des cas où la niche entre de l'abside était réservée à la Vierge, dès le *x^e* siècle, à Ravenne, à Chypre, à Péninsule, on procède de même dans les absides de certaines grandes églises, et, au moyen âge, les Byzantins abandonnaient systématiquement la croque absidiale à la figure de la Théotokos. Évidemment sublime du Dieu présent aux hommes, ou finit ainsi par la substituer aux théophanies-visions de Christ lui-même : après le *x^e* siècle, il est rare de trouver, dans la croque d'une église byzantine, une image autre que celle de la Théotokos.

Mais avant de poursuivre l'évolution des théophanies absidiales à travers les images de la Vierge, nous avons à nous arrêter à plusieurs autres compositions septentrionales, figure du Christ en gloire occupe encore la place centrale.

Dans la chapelle 12 de Baouit, c'est au-dessus de la niche, qui elle-même n'a pas conservé ses peintures, qu'on trouve l'image d'une théophanie. Elle semble remplacer la vision divine des absides. Quoique assez mal conservée dans cette partie, la fresque figure un personnage debout et de face.

1. Van Buren et C. C. 1, p. 177. Rostkowski, *Baouit. Baouit*, I, pl. IV, fig. 149, 150. Théodora III représentée la Vierge tenant avec l'Enfant, dans l'abside de Sainte-Marie-Grande à Ravenne. On la voyait peinte en offrande à l'abbaye de la basilique peinte par le diocèse. *Jah. Pontif. Hist. Ravenne*, t. 67, p. 318, 68. *Mon. Germ. Mus.*, 1879.

2. C. C. 1, dans *Mémoires Inst. du Caire*, XII, 1, p. 53 et s., pl. XXXI-XXXV.

la vision apparaît sur la fresque recouverte de la pourpre royale, en Mésopotamie, le centre de l'arc (au lieu des vêtements blancs des théophanes babyloniens) abaissement de l'anneau. La scène centrale de la chapelle 26^e est décrite tout entière à la vision de Dieu : sur un disque de lumière qui imite les symboles des évangélistes trône un Christ adoucissant ; une robe est portée par un char aux roues à six branches d'ours. Dieu, « est la même vision » composée : que nous avons trouvée dans la chapelle 17, avec les mêmes éléments empruntés à Jacob, Ezéchiel et à l'Apocalypse, avec cette seule différence que les yeux sur les roues du char sont remplacés par des faces humaines, et que, par conséquent, l'influence d'Ezéchiel sur l'image de la chapelle 26 s'affaiblit davantage. Mais un détail nouveau ajoute à cette vision : on s'est reconnu, sous les roues du char, un personnage étendu, mais que l'état de la peinture permet pas d'examiner de plus près. Fort heureusement une image analogue se retrouve sur la fresque aléidiale de la chapelle 51^e. Le haut de la composition, dont une partie seulement est conservée, montre une fois de plus la vision du Christ dans l'auréole, les quatre symboles, le char et, comme dans la chapelle 17, le soleil et la lune (pl. I, V, 1, 2). Sous les roues du char, on voit distinctement le motif du corps d'un personnage couché ; il porte une tunique et un manteau (prince ?), dont le bord est soulevé par le mouvement (au moment de sa chute ?) ; il semble que ses épaules, ses bras, sa tunique et son manteau soient tous uniformément blancs. Le haut du corps a disparu et on ne saurait dire par conséquent ni comment était sa tête, ni quel mouvement il faisait avec les mains. En outre, deux personnages se tiennent debout de part et d'autre de la vision. Tous deux portent la tunique et le manteau des personnages bibliques ou évangéliques. Celui de droite, dont on ne voit plus la partie supérieure du corps, montre du bras droit l'homme couché aux pieds du Christ (pl. I, V, 1). L'autre, un vieillard barbu, aux longs cheveux gris, tient un récipient rond muni d'un couvercle et un ensensor (pl. I, V, 2). Il est nu. Aucune inscription conservée ne nomme ces personnages, mais un M, qui pourtant est loin d'être sûr (il est

1. Cf. aussi dans *Mémoires Inst. du Caire*, XI, 2, pl. XC, 261.

2. Cf. aussi dans *Ch. Inst. du Caire*, 1908, p. 7 et 8 et pl. 261. C'est Huet qui a noté.

l'arc sur l'un des disques de lumière — et que, si l'on considère le fond, on le peut dire à côté du Christ, et par conséquent appartenir à son sacre de consécration.

Si les prophètes dans leurs visions de Dieu ou de Jésus, de l'Apocalypse dans ses descriptions de l'apocalypse, de Dieu les gardent d'un personnage étendu à ses pieds et que se soient dit qu'un vaincu, selon la symbolique des prophètes dans l'Apocalypse biblique comme dans l'Apocalypse évangélique et romaine. D'autre part, le personnage étendu est analogue que l'encre et la ligne, qu'il est une vision, comme un poète ne pourrait dire que Melchisedech, la haute forme qu'il tient sur une main, comme d'un char du manteau rappelle une pyramide à l'antique. Ainsi, le Christ, père de saint Jean-Baptiste. Et ainsi, dans la fresque, presque sûrement les deux derniers qui, au-dessus de la porte du temple de Jérusalem, portent régulièrement le manteau rituel obtenu par un gros bouton au milieu de la poitrine. La figure de la fresque est revenue de l'histoire normale des personnages des deux Testaments et, par là, les poètes, en costume neutre a pu être attribué à Melchisedech seulement parce que sa prêtrise exceptionnelle ne l'empêche pas à porter les vêtements rituels du clergé du temple de Jérusalem, établis depuis Aaron. Or, l'un des poèmes monastiques les plus célèbres semble nous donner l'explication de ce rapprochement d'un ennemi de Dieu, vaincu et mort, et de Melchisedech : Ps. 109 (Vulg.) : « Dieu a dit à mon Seigneur : « Assieds-toi à ma droite, jusqu'à ce que je liasse de tes ennemis l'esclavage de tes pieds. Dieu étendra de Dieu le sceptre de la puissance, il régnera en maître au milieu de tes ennemis. A toi est la puissance souveraine au jour de ta force dans les splendeurs des saints. De mon sein, avant l'aurore, je t'ai engendré. Le Seigneur t'a juré, il ne sera repenti point : « Tu es prêtre pour toujours à la manière de Melchisedech ».

On retient les éléments essentiels de cette image : l'aspect de la naissance avant le temps du Messie ; sa prêtrise et sa royauté conjointes comme chez Melchisedech ; dans cette allusion, une évocation du sacrifice du Messie, et enfin l'annonce de la victoire finale sur tous les ennemis. Or, sur la fresque, ce triomphe est déjà consommé : le Christ tel que dans la gloire, l'ennemi est sous son esclave. Mais c'est dans ce sens précisément que le Nouveau Testament a interprété le psaume 109, en y reconnaissant tout d'abord une

prophétie de la résurrection et de la gloire du Christ, après l'annonce, l'un de ses disciples (Mt. 16, 28-29), en prédisant que le serviteur du Christ qui lui avait le témoignage de la victoire sur la Mort : « l'un de vous sera mort avant que le Fils de l'homme vienne... » c'est-à-dire Jésus que Dieu a ressuscité et en la gloire d'être par son résurrection du paradis (20).

Saint Paul dans *Hebr.* II et *Hebr.* V, 6-10 (cf. VII, 27), a également commenté ces paroles du passage : « le Christ a été un Pontife souverain » (cf. Macchabées, c'est par lui que, tout saintifié par son sang, il souffrit comme eux, et sans être de briser par sa mort le péché de ceux qui à l'origine de la mort, « ont été de la gloire » (*Hebr.* II, 14-18). *Hebr.* V, 1-10, Paul cite des passages du même passage pour expliquer le sacerdoce pontifical du Christ, qui lui fut confié par Dieu, et il déclare que cette prière suprême de Jésus a valu à ceux qui lui obéissent en oblation pour sauver de la mort tous ceux qui lui obéissent. Enfin, *Hebr.* VIII, 17-28, en reprenant les mêmes citations, l'apôtre résume ses considérations en insistant sur l'éternité de la prière du Christ et sur le moyen qu'il s'est procuré ainsi, à la suite de son sacrifice, de continuer à assurer le salut des fidèles. Et saint Paul termine en citant encore une fois le même passage (X, 12-14) : « le Christ, » après avoir offert un seul sacrifice pour les péchés, « s'est assis pour toujours » à la droite de Dieu, attendant désormais « que ses ennemis deviennent l'esclavage de ses pieds ». Car, par une oblation unique, il a procuré la perfection pour toujours à ceux qui sont sanctifiés. « Le Christ-prêtre éternel est devenu ainsi l'auteur de la nouvelle alliance scellée par le sang de son oblation unique, et depuis, entré au ciel, il se tient en médiateur pour nous devant la face de Dieu (IX, 24).

A la lumière de ces textes étroitement liés la fresque de la chapelle 51 nous apparaît comme une image de la fondation de la Nouvelle Alliance : au centre, une vision de son fondateur assis en gloire, comme dans les autres absides, et entouré des symboles des évangélistes, du Soleil et de la Lune, qui montrent l'éternité de sa royauté et de sa prière et, par là, de la Nouvelle Alliance salutaire. Sa royauté

1. Cf. l'inscription qui, sur la façade de Sainte-Croix de Bayeux, accompagnait une mosaïque du *vi* siècle et qui semble décrire une image du Christ faisant la Mort : *Te ostendo tuus pedibus calcata per quem || Germane omnia crimina senza facit ignota que : hanc || Eccl. Rom. p. 206.*

s'affirme dans le triomphe sur la Mort, tandis que l'annonce du triomphe sur la Mort est, cette fois, en prière en gloire. A la gauche, Macchabées, l'auteur de la victoire du temps de la première alliance, avec les saints, nous rappelle le triomphe du Christ-prêtre résuscité dans l'oblation. A la droite, enfin, le personnage montrant la Mort, comme, par exemple, saint Paul, nous rappelle l'interprétation chrétienne de la victoire sur la Mort. L'apôtre qui le présente fondateur de la Nouvelle Alliance.

La composition que voit cette disposition, ses thèmes — comme l'ont fait voir les images qui nous venons de passer en revue — une fois de plus, on y figure une théophanie-croix du Christ, dans sa gloire en passant les descriptions des prophètes, une fois de plus, et même d'une façon particulièrement spectaculaire, on relève le caractère triomphal de la prière du Christ. Comme à Saint-Apollinaire, comme sur l'empire de l'abbaye (cf. LXXI, 6), comme sur la mosaïque de l'abbaye (cf. XL), on n'hésite pas à reconnaître dans une seule composition des personnages des deux Testaments. Et nous, en regardant les quatre symboles des évangélistes, en représentant le Soleil et la Lune aux côtés du Christ, on se souvient, et comme ailleurs, que cette vision de Dieu se projette dans les temps eschatologiques, dans l'éternité. Enfin, si on accepte l'interprétation proposée, l'allusion à l'eucharistie que se trouve dans cette fresque rejoint celle qui est inscrite à la fresque absidiale de la chapelle 42 (Vierge allaitant, etc.), une fois de plus, plus directe, que nous trouverons dans l'abside de la chapelle 45, et enfin une troisième qui se trouve au-dessus de l'abside dans la chapelle 17. On y aperçoit, en effet, une personnification de l'EKKANCTIA qui tient une coupe remplie d'un liquide rouge¹ : coupe de la sainte ou du salut et évocation du nom du Seigneur (ps. 115, 4), mais également aussi allusion au calice eucharistique. Sur la fresque de la chapelle 51 que nous venons de quitter le thème eucharistique semble lié à celui du fondateur de la Nouvelle Alliance, du *xristos*, de la théocratie établie sur la ruine de la Mort.

1. Cf. dans *Mémoires* (vol. du titre, N° 2, p. 70, pl. XLV) — l'onomatopée qui fait entre les mains de l'Église une coupe remplie de sang (ps. 115, 4) : « Je veux prendre la coupe de la sainte ou du salut et je veux invoquer le nom du Seigneur » (cf. les incantations qui accompagnent les troupes romaines).

Je ne connais pas, dans l'art antique chrétien, de meilleure représentation de l'état d'extase. Ce n'est pas la seule cependant, et d'autres peintures qui figurent des théophanies nous en offrent des exemples. L'extase se traduit par des mouvements brusques, des gestes violents et une mimique qui exprime l'effroi. Je rappellerai l'Anabaptiste du mosaïque de Salonique (pl. XI, 2) et les apôtres dans la mosaïque du Sinai (pl. XLI, 3). Le frémissement de Basoul avait pu lui-même observer des états d'exaltation semblables, car, à en croire les vœux des saints copistes, rien n'était plus fréquent que les visions chez les moines d'Égypte à l'époque de notre peinture? Mais comme nous le verrons dans un instant,

[illegible][illegible]

doi:10.1017/S0022292412001914

neuse ; les roues parsemées d'yeux et les symboles des évangélistes qui se détachent sur un ciel étoilé.

Mais, comme partout dans les absides de Baoult, l'identité des images de la vision divine proprement dite n'implique nullement une identité de la composition absolue dans son ensemble. La signification de celle qui nous occupe maintenant est précisée par les autres personnages du tableau, en commençant par le personnage central, Ézéchiel. Il s'agit donc d'une apparition à Ézéchiel, mais non pas de la vision la plus fréquemment représentée qui eut lieu au bord du Ghobar, ni de la terrible vision du champ des morts, ni de celle de la Jérusalem nouvelle (cf. mosaïque de Salomonique ; pl. XI). Un détail nous met sur la voie : tous les apôtres portent des vêtements blancs, qui, sur la poitrine, sur les manches, le long du bord du manteau et parfois aussi au bas de la longue tunique (sichaire), sont marqués de plusieurs petites croix de forme identique. La même petite croix est tracée sur le pain eucharistique et sur le vin du calice¹. Si ces vêtements uniformément clairs, et surtout ces croix sur les vêtements ne se retrouvent chez les apôtres des autres théophanies absidiales de Baoult. Or, parmi les apparitions divines à Ézéchiel, ces détails conviendraient à la vision du « signe du salut » réservée aux justes, que les iconographes français du moyen âge, en commençant par les maîtres-verriers de Saint-Denis, sous Suger, représenteront assez souvent dans les cycles typologiques (*Ézéch.* 9, 1-8, surtout 4). Au verset 8 de ce passage le prophète déclare : « Je tombai sur ma face », et la fresque de Baoult le figure effectivement, écrasé contre le sol. Les Septante traduisent le « signe » salutaire de la vision par *enathos*, mais presque tous les commentateurs chrétiens ont été d'accord pour y reconnaître un prototype de la croix, et cela depuis l'antiquité, peut-être depuis le 1^{er} siècle (si l'on peut dater de cette époque la lettre apocryphe de saint Barnabé)². Et comme, dans la vision d'Ézéchiel,

1. Sur les signes symboliques et les lettres tracés sur le pain eucharistique : PÉLAGIUS, *De sac. Et. Gr.*, 883-111, 1914, p. 268 et s. ; PARQUEN, *Et. Gr.*, 126, 1906, 1911.

2. W. NIEHO, *Das Buch Ezechiel in Theologie u. Kunst bis zum Ende des XII. Jhdts.*, Münster in W., 1920, p. 24-25. *Ibid.*, nombreux textes et monuments qui interprètent au figuré l'épître du « signe », d'après Ezechiel et l'Apocalypse. — À propos de la fresque egypte que nous étudions, il est utile de se rappeler un fragment d'une règle monastique égyptienne publié par AMÉLINEAU : « Monasticon-nous du genre du baptême au commencement de

ce « signe » sert à protéger les justes, en les empêchant de la vengeance de Yahvé. Les chrétiens chrétiens, maintenant, son action à celle de la croix, signe de protection par excellence, depuis la résurrection du Christ. La définition de « signe » de la vision, c'est la croix : qui dans ce prototype est la protection de tous et aussi de ceux qui croignent l'âme ».

Mais, avant les Pères de l'Église et les autres commentateurs chrétiens, la vision du salut par Ézéchiel avait inspiré l'auteur de l'Apocalypse (VII, 2-17). Reprenant pour son compte l'idée du prophète, il lui marque du « signe de Dieu vivant » cent quarante-quatre mille de ses serviteurs, pour les préserver contre les fléaux déchaînés par les quatre anges. Puis, il décrit une foule immense qui, debout devant Dieu et vêtue de robes blanches, tenait des palmes à la main, acclamant le Tout-Puissant en chœur : « Salut à notre Dieu qui est sur le trône, et à l'Agneau » (*Apoc.*, les 144 000 vieillards, les quatre : 2642 se prosternent devant le trône et acclament à leur tour le Seigneur. Et le chapitre s'achève sur une explication de cette vision : « Qui sont les hommes revêtus de robes blanches ? » Ce sont ceux qui viennent de la Grande Tribulation ; ils ont lavé leurs robes et les ont blanchies dans le sang de l'Agneau. C'est pour cela qu'ils sont devant le trône de Dieu et le servent jour et nuit dans son sanctuaire. Et celui qui est assis sur le trône les absoute sous sa tente ; ils n'auront plus faim, ils n'auront plus soif ; l'ardeur du soleil ne les atteindra plus, ni aucun chaleur brûlante ; car l'Agneau qui est au milieu du trône sera le pasteur et les conduira aux sources des eaux de la vie, et Dieu essuiera toute larme de leurs yeux ».

On a à peine besoin d'entrer dans le détail pour noter que la fresque de Baoult se laisse inspirer non seulement par la vision d'Ézéchiel, mais aussi par celle théophanie de l'Apocalypse qui en dépendait. Les personnages qui entourent la gloire de Dieu portent tous, sur leurs vêtements, le signe de la croix : ce sont les baptisés, les porteurs du « signe de Dieu vivant » qui est la croix pour les chrétiens. Le texte les appelle « serviteurs de Dieu » et en compte deux fois

la prière, faisons le signe de la croix sur nous trois : comme au jour où l'on nous a baptisés et comme il est écrit dans Ezechiel : « Monasticon tout du Christ », IV, p. 249.

1. Mai, *Script. veterum nova coll.*, 18, Rome, 1907, p. 708. NIEHO, l. c., p. 24 et s., et p. 24 et s.

12000. Le peintre interprète : ce sont les douze apôtres. Ils portent tous des vêtements blancs pour les vingt-quatre heures de vêtement des apôtres, je ne vois que deux mandorles de couleur : leur disposition asymétrique montre qu'ils n'ont d'autre tâche pour des raisons esthétiques, tout comme les fentes des serviteurs de Dieu, « qui ont blanchi leurs robes dans le sang de l'Agneau ». Or, cette dernière phrase ne pouvait manquer d'être interprétée comme une allusion à l'Éucharistie. D'autant plus que, dans l'Apocalypse, elle a pour suite : « c'est pour cela qu'ils [les serviteurs] sont devant le trône de Dieu et le servent jour et nuit dans son sanctuaire ». Le baptême s'empare de cette allusion et, détachant deux figures d'apôtres, il leur attribue même le premier rôle, puisqu'il leur assigne des places au-dessus des autres. Il soigne particulièrement leurs vêtements, entièrement blancs, arrange le manteau apostolique de manière à le faire ressembler à une étoile, et surtout il leur fit présenter à Dieu, posées sur leurs mains voilées, les saintes espèces eucharistiques : un pain rond et un vase, l'un et l'autre marqués du même sceau de Dieu que les vêtements des serviteurs du Christ. Les deux apôtres ne sont pas seulement des *topographes* : ils sont assimilés aux prêtres en tant que serviteurs de Dieu qui ont blanchi leurs robes au sang de l'Agneau (c'est-à-dire purifiés par la communion eucharistique) et qui « servent » Dieu jour et nuit dans son sanctuaire « en communiant et en faisant communier ». J'ai dit déjà pour quelles raisons je reconnais dans ces deux apôtres les saints Pierre et Paul. J'ajouterai que c'est de la même façon, l'un avec le pain, l'autre avec le calice, que les figures d'autres iconographies du XI^e siècle, de part et d'autre du Christ et de la table eucharistique (sur deux plats en argent trouvés en Syrie, à Stuma et à Biha¹). Notre fresque offre comme une première version de la composition eucharistique qui occupera souvent au moyen âge le même emplacement et montrera précisément l'un recevant du Christ le pain, l'autre le coupe de la communion. Certes, cette

1. E. KILMER, dans *Rev. Arch.*, 1911, I, p. 101. Diction, *Byz. Art and Arch.*, p. 158 ; *Byz. Art and Arch.*, p. 324-325. Bédarride, dans *Rev. d. A.*, 42, 1920, p. 175. FROST et TYLER, *l. c.*, II, fig. 149, 144.

2. P. 34, sur les monnaies byzantines : « Ktes. Sainte-Sophie (XI^e siècle) et Saint-Michel (XI^e siècle), cath. de Stuma (XI^e siècle) : DUBOIS, *Monnaies*,

image byzantine médiévale a pu être introduite dans la décoration de l'église indépendamment de la composition que nous lisons à Baruth. Mais au moins cette fresque montre comment, dans les monnaies byzantines, on avait rattaché le thème de l'Éucharistie à celui, exact, mais un siècle antérieur, de la théophanie-croix. D'autres études de Baruth (chapelles 19, 45, etc.) nous auront permis de constater des allusions plus ou moins transparentes au mystère de la communion. La chapelle 19 la figure d'un maître de Dieu, obligatoire pour cette partie de l'église.

Toutes les compositions d'église, dans les chapelles byzantines, que nous avons analysées, avaient pour sujet principal l'image du Christ en gloire. Mais en étudiant celles de ces compositions qui montraient la Vierge Marie parvenue à l'état de la théophanie, j'ai déjà signalé la présence de plusieurs fresques abscondies où le Théodore avec l'Évangile complétait en quelque sorte la vision du Christ en se chargeant de représenter à sa manière la manifestation de Dieu aux hommes. Une analyse de quelques-unes de ces images nous permettra de justifier cette interprétation.

À Sappara, l'absolue de deux chapelles est occupée par une représentation de la Vierge allaitant l'enfant Jésus en adoration et de deux saints barbus (p. 148, 149). La vision du Christ en gloire est absente. Mais la composition plus complexe de la chapelle 42 de Baruth, où nous avions reconnu une image semblable de la Théodore ou des deux théophanies, nous fait entrevoir la voie qui amène les iconographies à la figuration simplifiée de Sappara : au lieu de superposer la vision monumentale de Dieu apparue aux prophètes et l'image de Dieu incarné, auprès du sein de sa Mère, ils se contentèrent de cette deuxième figuration qui, soutenue par bois, offrait une image d'Enfant, c'est-à-dire de « Dieu avec nous » en permanence, depuis l'Incarnation. Cette dérivaison en partant des compositions complexes et

11, fig. 244-245. PERDUELL et LAMBERT, dans *Mon. Hist. A.*, 1909, p. 301. D. ALDALO, dans *Revue de l'Art*, 1910, p. 101-102, p. 101 et 102, fig. 1 et 2.

1. QUINCE, *Resurrection of Sappara* (1909-10), 1910, p. 18, édition de 1907, et p. 20, édition de 1910, pl. XXII, XXIII. — BÉDARRIDE, *l. c.*, p. 17, signifiant à Baruth existait une Vierge allaitant l'enfant, dans la « salle 20 ». Sur les saints barbus figurés à Sappara, de part et d'autre de la Vierge, cf. p. 127.

de la Vierge ne sont distingués par l'auréole lumineuse des visions : la théophanie s'en est définitivement été écartée par celle, durable et « réelle », de l'Incarnation.

L'analyse des compositions abstraites dans les chapelles, copies nous a permis d'y retrouver partout, malgré la variété des types iconographiques, le thème constant de la théophanie-vision. Examinés les uns après les autres, tous les monuments de Haout et de Saqqara, rejoignent par là des œuvres analogues, mais plus riches, de Salougue, de Kousoum ou du Sinaï, qui apporte des exemples particuliers de l'interprétation du thème commun de la théophanie-vision. Mais quelques-unes de ces fresques ajoutent à ce témoignage des indications d'une portée plus générale. C'est la raison pour laquelle nous les relevons, à la fin de ce chapitre, indépendamment de l'analyse individuelle de chacune de ces compositions.

1. La peinture de l'abside dans la chapelle 46 nous permet de reconnaître mieux qu'ailleurs le procédé de l'artiste qui crée une image nouvelle de théophanie en partant des textes de l'Écriture. Tout comme les premiers chrétiens, depuis les évangélistes, il commence par « citer », pour ainsi dire, la vision d'un prophète (ou d'un psaume : chapelle 45) ; il complète ensuite les données de ce texte par celles d'un passage du Nouveau Testament, surtout d'une description de théophanie dans l'Apocalypse ; il ajoute enfin aux témoignages de l'Écriture des interprétations qu'on en a données plus tard. Écriture faite de la mosaïque de la Transfiguration du Sinaï qui se borne à représenter la scène évangélique, on trouve partout cette superposition de deux ou même de trois interprétations du même sujet qui, quoique d'époques différentes, se laissent adroitement fusionnées en une seule composition iconographique : reflet d'une méthode qu'une application fréquente a dû vulgariser bien au-delà des milieux des théologiens et atteindre ainsi les artistes.

Il est frappant, en outre, de voir avec quelle constance les visions de l'Ancien Testament gardent leur place dans ces

images composites, en nous indiquant l'attachement des chrétiens d'Orient, et notamment de ceux de Palestine, aux traditions bibliques. Il y aurait même à observer à ce sujet que, contrairement aux mosaïques abstraites des églises antiques de Rome, les fresques des absides contemporaines en Orient n'offrent point de tableaux inspirés uniquement par l'Apocalypse. En cherchant à mesurer l'influence que ce livre a eu sur l'iconographie des deux mondes de la chrétienté antique, M. Bérthelot observe justement que l'Égypte chrétienne et, sous son influence possible, la Cappadoce illustrent des passages de l'Apocalypse, dans les compositions des absides, et se concentraient sur ce terrain pour l'Occident latin, tandis qu'à Byzance, pendant très longtemps, si dans les images des absides, ni ailleurs on ne se sentait inspirer des thèmes apocalyptiques. Or, les observations que nous avons pu faire sur les compositions absidales qui semblent découler de l'art paléstinien et qui, à l'époque antique, se rattachent de la Palestine dans tous les pays chrétiens nous obligent à modifier cette doctrine. Presque partout, après dans tous les cas examinés, nous y avons rencontré des traces d'une influence des visions de l'Apocalypse dont des éléments sont entrés, ainsi, d'une façon inévitable, dans les images des théophanies-visions de tous les pays chrétiens, y compris les pays grecs. Mais, d'autre part, partout en Orient ces motifs bibliques se sont combinés avec d'autres emprunts aux visions de l'Ancien Testament et des évangiles et aux commentateurs chrétiens, si bien que nulle part on ne voit d'images qui aient inspiré uniquement par l'Apocalypse. Par contre, il y a en Occident, à Rome, des mosaïques de church d'église qui offrent des exemples de cette inspiration unique. Et c'est là que réside la différence entre les images des théophanies d'Orient et d'Occident : l'Occident les demande directement à l'Apocalypse ; l'Orient, avec la Palestine pour centre, ne recourt longtemps à ses témoignages qu'après les avoir fait se traduire bibliquement d'une part, théologiquement de l'autre, avec prédominance des visions des prophètes, sans être absente, l'Apocalypse n'intervient donc dans ces œuvres composites et abstraites que dans le rôle d'une espèce de schéma iconographique chrétienne au fait fondamental qui appartient à l'Ancien Testament.

* ou, au contraire, à représenter le motif de la Vierge entourée d'une auréole, de manière parait-il à produire l'illusion. Il s'agit des fresques de l'abside 46, 47, 48 et de l'abside 49 de l'église de Saint-Georges à Haout. (M. Bérthelot, *Les fresques de l'abside 46, 47, 48 et 49 de l'église de Saint-Georges à Haout*, Paris, 1900, pl. XLI, L et LLI.)

1. Bérthelot, *Les fresques de l'abside 46, 47, 48 et 49 de l'église de Saint-Georges à Haout*, Paris, 1900, p. 2 et 3.

Une autre façon de dégager de la même fresque de la chapelle 45. Ce qui a permis à l'iconographie de fusionner la vision d'Ézechiel et celle de l'Apocalypse, c'est « le signe du salut », « le sceau du Dieu vivant », qui marque les vrais serviteurs de Dieu, aussi bien pour les préserver contre tous les maux que pour leur assurer le salut éternel. La particularité de l'interprétation donnée à ce thème par la fresque de Basoul est d'avoir englobé dans le nombre des signes du salut, en les marquant du même signe de la croix prophylactique, le pain et le vin eucharistiques, et aussi d'avoir assimilé les serviteurs de Dieu aux apôtres et surtout à des apôtres-prêtres. Mais, cette nuance mise à part, le sujet fondamental de la fresque c'est le signe de la croix — « sceau du Seigneur » — qui a un pouvoir prophylactique infailible. Et nous avons la preuve que l'artiste ne l'entendait pas autrement en observant le choix des emplacements qu'il fit pour ces signes de la croix : ainsi, il en mit cinq sur le pain eucharistique ; or, nous savons qu'on y imprimait la croix dans un but apotropaïque, pour éloigner le diable du pain sacré ; il traça une croix blanche sur le vin qui remplit le calice, certainement avec la même intention ; enfin, il en dessina plusieurs sur les vêtements de chaque apôtre, au-dessus des parties du corps sur lesquelles on trace la croix pendant les exorcismes du baptême : poitrine, bras, genoux.

Le peintre a dû rapprocher les « signes du salut » des textes de ces marques apotropaïques rituelles, en ajoutant ainsi au thème de théophanie de son image celui d'une représentation prophylactique. Or, ce procédé s'accorde avec l'esprit général dans lequel étaient conçues les décorations des chapelles coptes, et que nous essayerons de définir au chapitre suivant¹. Les compositions absolutes, même lorsqu'elles étaient consacrées à des images complexes de théophanies, ne restaient pas étrangères à ces préoccupations : elles partageaient sur ce point le sort de toutes les images des théophanies, qui s'apparentaient facilement aux figures apotropaïques ou servaient elles-mêmes aux fins d'exorcisme ou de protection, et cela certainement grâce à leur sujet général, la figuration de la présence de Dieu. De sa présence dans la scène figurée on concluait à sa présence dans l'image, et celle-ci se trouvait ainsi toute désignée pour servir de phylactère. Toutes les fresques et les mosaïques

1. V, p. 280 et s.

d'absolde que nous avons vues, dans la mesure où elles traitent le thème des théophanies, pouvaient ainsi avoir une valeur apotropaïque plus ou moins consciente², même s'il s'agit bien d'autres peintures dans les mêmes décors d'Égypte. Ceci n'exclut évidemment la l'interprétation historique et symbolique des mêmes images absolues, et surtout la possibilité qu'elles offraient aux fidèles de repérer chacun pour son compte, en regardant l'image d'une théophanie, l'expérience des prophètes, des apôtres et des martyrs, qui s'opéraient au ciel, précisément aux autres hommes, qui sentent la contemplation immédiate de Dieu, et cette communion par la vision les a conduits au triomphe sur les maux, le diable et la mort. Rien ne semblerait donc mieux à sa place, dans l'absolde d'un martyrium, qu'une image d'une apparition de Dieu, et les martyrs palestiniens en particulier trouvaient l'occasion de les représenter d'autant plus facilement que les « lieux saints » commentés par les auteurs étaient, en principe, les lieux des théophanies.

3. Ceci nous ramène, en ce qui concerne les fresques absolues de Basoul, au problème du lieu d'origine de leur iconographie, qui, pour tous, ne peut être autre que la Palestine. Si d'autres absolides d'une inspiration analogique, à Subiaco, à Ravenne, à Rome, nous ont fait apercevoir le lien qui rattachait leurs compositions à des modèles créés après des lieux saints, les fresques coptes nous apportent des preuves au moins aussi certaines de l'origine palestinienne de leurs modèles. Deux faits surtout sont susceptibles à cet égard, a) non seulement l'iconographie de l'Ascension à Basoul est la même que sur les ampoules provenant des lieux saints, mais elle en offre, dans les chapelles 17 et 45, les mêmes variantes : la Vierge orante y apparaît, tantôt de face, tantôt de profil (cf. l'Ascension sur les ampoules pl. LVI, 3 et LXII, 2), et les apôtres sont soit alignés et immobiles, soit agités et groupés plus librement (cf. mêmes ampoules) ; enfin les deux anges portant des couronnes sont les mêmes sur la fresque de la chapelle 17 et sur la miniature de l'Ascension de l'évangélaire syriaque de Rabula, dont l'iconographie remonte aux modèles palestiniens.

4. Dans les visions des chapelles 45 et 12, Ézéchiël porte le costume iranien (pl. LVII, 3^a), qu'on ne lui voit attribuer

1. V l'image absolue à Assiout, p. 280 et fig. 122.

2. Le même costume iranien est porté par les prophètes Ésaïe et Daniel sur une fresque de la chapelle 12 que nous reproduisons pl. LVII, 1.

par ailleurs que dans les fresques de la synagogue de Douara (pl. LVII, v). L'influence directe de ces peintures lointaines étant sans doute le rapprochement n'a pu se faire que par l'intermédiaire d'un prototype juif commun, et on ne saurait attribuer cette source, qui serait commune à la Mésopotamie du Nord et à l'Égypte, qu'à une tradition paléstinienne. Ajoutons que cet exemple n'est pas moins suggestif, en tant que témoignage d'une influence de l'art des juifs hellénisés sur l'iconographie biblique des premiers siècles chrétiens d'Orient. Il permet de poser tout au moins la question des prototypes juifs possibles des images qui, dans les scènes des sanctuaires de Palestine, figuraient les théophanies selon les prophètes. Comme nous l'avons observé à plusieurs reprises, la place que ces scènes de l'Ancien Testament occupent parmi les compositions des absides est très considérable, et on en maintient des éléments même dans les œuvres où des textes chrétiens apportent leur contribution à l'iconographie des images. Certes, cet attachement aux sujets bibliques ne s'appuie point à l'hypothèse de créations purement chrétiennes, mais — comme pour les images des *sanctus* bibliques dans les hypogées chrétiennes des premiers siècles — une influence de modèles juifs est d'autant plus vraisemblable qu'elle expliquerait la prédominance des thèmes de l'Ancien Testament dans toutes ces peintures chrétiennes antiques. Et de même que ces images bibliques des seuls cultes pour pendant les prières chrétiennes contemporaines qui devaient des invocations païennes du même type, de même l'importance attribuée par les chrétiens de ce temps, et notamment par les martyrs chrétiens, à la vision mystique de Dieu, dans leur expérience religieuse réelle comme dans l'art, trouve son pendant — et probablement son modèle — dans la même tendance chez les martyrs juifs de l'époque hellénistique. Bref, les faits d'ordre religieux comme les monuments nous incitent à admettre la possibilité d'une influence de l'art des juifs hellénisés sur l'iconographie des théophanies bibliques que les sanctuaires des Lieux Saints de Palestine, en les fixant dans leurs absides, ont popularisé en Égypte, dans les pays grecs et jusqu'en Italie.

1. *Journal de Jérusalem*, 5. T. 1 et 2. Jér. 1901. 22. *Monatsh.*, 22, 5 et 6. 1901.

2. *Journal de Jérusalem*, 5. T. 1 et 2. Jér. 1901. 22. *Monatsh.*, 22, 5 et 6. 1901.

3. *Journal de Jérusalem*, 5. T. 1 et 2. Jér. 1901. 22. *Monatsh.*, 22, 5 et 6. 1901.

4. *Journal de Jérusalem*, 5. T. 1 et 2. Jér. 1901. 22. *Monatsh.*, 22, 5 et 6. 1901.

CHAPITRE VI

IMAGES DES THÉOPHANES DU CHRIST DANS LES SCÈNES DE L'ENFANCE, DE LA PASSION ET DES MIRACLES

Au chapitre IV, en parlant des deux origines d'images théophaniques dans l'art chrétien ancien, nous avons déjà amené à évoquer les scènes de l'Enfance, de la Passion et des Miracles du Christ. Nous avons dit comment, à notre avis, ces figures furent appelées à représenter les manifestations de la divinité du Christ, conformément à une tradition religieuse et artistique de l'antiquité qui nous a laissés d'autres reflets, symétriques, dans le culte marquant et les commentaires des théologiens chrétiens. Nous avons dit, en outre, en citant quelques exemples, dans les églises byzantines, en voulant reconstituer un type antique d'icônes paléstinienne, où la théophanie-vision occupe l'adable l'œuvre que les théophanies empruntées à la vie terrestre du Christ se déploient tout autour et notamment sur le mur qui précède la niche absidiale.

Mais considérées en fonction du thème théophanique, les cycles de l'Enfance, de la Passion et des Miracles appellent une étude plus approfondie et semblable à celle que nous avons entreprise aux deux chapitres précédents pour les images des théophanies-visions. Il faudra notamment que nous envisagions les théophanies de l'Enfance, des Miracles et de la Passion sous la forme concrète que leur donnent les auteurs des monuments conservés de l'époque antique, pour pouvoir définir le lien qui, dans chaque cas, unit cette iconographie historique au thème des théophanies et à l'art que nous supposons avoir été créé dans les marges des Lieux Saints.

D'ensemble, en parlant du développement singulier que prirent les images consacrées aux épisodes qui précèdent la naissance du Christ, et aux débuts de sa carrière terrestre, on s'explique leur succès à l'influence des apocryphes et à la tendance habituelle des croyants de s'enrouler sur les épisodes familiers tirés de la vie de l'enfant divin. Mais ce qui est peut-être exact pour l'art de la fin du moyen âge, ne l'est pas pour l'antiquité. Car si les récits légendaires de l'enfance de Jésus s'inscrivent volontiers à la description de sa vie chez ses parents, tout en insistant et notamment dans les épisodes les plus familiers, même vulgaires, de cette histoire¹ sur les manifestations prodigieuses et miraculeuses de la divinité dans cet enfant, les images iconographiques, même lorsqu'on y reconnaît des emprunts aux apocryphes, ne se montrent nullement curieuses d'épisodes touchants et familiers. Dans l'interprétation des scènes, elles restent même avares de détails sentimentaux ou pittoresques. Voici d'ailleurs le témoignage de plusieurs des exemples les plus connus et les plus anciens de ces cycles de l'Enfance. Je les relève tout d'abord sur les objets liturgiques en usage du VII^e au VIII^e siècle.

Pagide de Werden (South Kensington)². — Annonce. — Annonce à Joseph. — Visitation. — Annonce de la naissance de saint Jean. — Nativité. — Mages. — Baptême.

Relique d'Exsford (Béthune)³. — Annonce à Anne. — Annonce. — Épreuve de la virginité de Marie. — Visitation. — Nativité (avec Salomé). — Mages. — Fuite en Égypte.

*Relique d'Elchmoudan*⁴. — Annonce. — Épreuve de la virginité de Marie. — Voyage à Bethléem. — Nativité. — Mages.

*Relique Bibl. Nat. Paris*⁵. — Annonce. — Épreuve de

1. V. p. ex., les épisodes relatifs aux langues et à l'âme de la lignée de l'enfant Jésus : *Évangiles apocryphes*, II. *L'Évangile de l'Enfance*, contenant groupes, saints et saints, traduits et annotés par P. FÉLIX, Paris, 1904, p. 12, 15, 17, 19 et 20.

2. GARDNER, I, p. 217, col. 1, sur ce cycle et sur des manuscrits de l'Enfance de Jésus sur les cycles archaïques de la Passion et des Miracles, J. B. H., *Les arts*, *Revue des Lettres*, Paris, 1904, p. 102 et 103.

3. GARDNER, I, p. 217, col. 1, sur ce cycle et sur des manuscrits de l'Enfance de Jésus sur les cycles archaïques de la Passion et des Miracles, J. B. H., *Les arts*, *Revue des Lettres*, Paris, 1904, p. 102 et 103.

4. GARDNER, I, p. 217, col. 1, sur ce cycle et sur des manuscrits de l'Enfance de Jésus sur les cycles archaïques de la Passion et des Miracles, J. B. H., *Les arts*, *Revue des Lettres*, Paris, 1904, p. 102 et 103.

5. GARDNER, I, p. 217, col. 1, sur ce cycle et sur des manuscrits de l'Enfance de Jésus sur les cycles archaïques de la Passion et des Miracles, J. B. H., *Les arts*, *Revue des Lettres*, Paris, 1904, p. 102 et 103.

la virginité de Marie. — Visitation. — Voyage à Bethléem. — Nativité à Jérusalem.

*Chaire de Mazonier*⁶. — Annonce. — Épreuve de la virginité de Marie. — Visitation. — Annonce à Joseph et voyage à Bethléem. — Nativité (avec Salomé). — Mages. — Elisabeth et saint Jean naissent. — Baptême. — Fuite en Égypte.

On pourrait joindre à ces cycles les reliques de l'âme des enfants de Jésus de saint Marc de Venise⁷. Malgré les contradictions dont elle a été l'objet récemment⁸, je ne vois pas de difficultés sérieuses à maintenir la date du VII^e siècle qu'on assigne traditionnellement à cet objet. Sur les vingt scènes de son cycle, trois sont communes à la jeunesse de Marie ; les sept autres reproduisant les mêmes sujets que les reliques ci-dessus, sont :

Annonce. — Épreuve de la virginité de Marie. — Visitation. — Nativité (avec Salomé). — Annonce aux bergers. — Mages.

A quelques variantes près, c'est partout le même cycle de scènes qui se voit facile d'observer, à côté d'une tendance évidente à souligner le rôle de la Vierge. C'est ainsi de ce côté que le cycle s'applique sur les amplexes de Terre-Sainte et sur le rétroscène de Venise, l'absence complète d'épisodes sentimentaux, tels qu'on en crée à la même époque pour illustrer l'enfance de Marie sur le rétroscène de Venise : Jésus-Christ préparant un repas, Anne allant à la messe, ou apportant les parents embrassant leur fille Marie ; les premiers pas de Marie. Par contre, dans ces cycles abondent des apparitions d'anges, c'est-à-dire des scènes miraculeuses qui caractérisent les éphémères des cycles relatifs précisément à l'enfance de Jésus. Ces cycles ont donné l'exemple de l'emploi des termes propres aux descriptions des théophanies⁹, et d'une façon générale toutes les images y ont la valeur de témoignages sur l'intervention divine dans l'enfance.

1. GARDNER, I, p. 217, col. 1, sur ce cycle et sur des manuscrits de l'Enfance de Jésus sur les cycles archaïques de la Passion et des Miracles, J. B. H., *Les arts*, *Revue des Lettres*, Paris, 1904, p. 102 et 103.

2. GARDNER, I, p. 217, col. 1, sur ce cycle et sur des manuscrits de l'Enfance de Jésus sur les cycles archaïques de la Passion et des Miracles, J. B. H., *Les arts*, *Revue des Lettres*, Paris, 1904, p. 102 et 103.

3. GARDNER, I, p. 217, col. 1, sur ce cycle et sur des manuscrits de l'Enfance de Jésus sur les cycles archaïques de la Passion et des Miracles, J. B. H., *Les arts*, *Revue des Lettres*, Paris, 1904, p. 102 et 103.

4. GARDNER, I, p. 217, col. 1, sur ce cycle et sur des manuscrits de l'Enfance de Jésus sur les cycles archaïques de la Passion et des Miracles, J. B. H., *Les arts*, *Revue des Lettres*, Paris, 1904, p. 102 et 103.

5. GARDNER, I, p. 217, col. 1, sur ce cycle et sur des manuscrits de l'Enfance de Jésus sur les cycles archaïques de la Passion et des Miracles, J. B. H., *Les arts*, *Revue des Lettres*, Paris, 1904, p. 102 et 103.

6. GARDNER, I, p. 217, col. 1, sur ce cycle et sur des manuscrits de l'Enfance de Jésus sur les cycles archaïques de la Passion et des Miracles, J. B. H., *Les arts*, *Revue des Lettres*, Paris, 1904, p. 102 et 103.

7. GARDNER, I, p. 217, col. 1, sur ce cycle et sur des manuscrits de l'Enfance de Jésus sur les cycles archaïques de la Passion et des Miracles, J. B. H., *Les arts*, *Revue des Lettres*, Paris, 1904, p. 102 et 103.

8. GARDNER, I, p. 217, col. 1, sur ce cycle et sur des manuscrits de l'Enfance de Jésus sur les cycles archaïques de la Passion et des Miracles, J. B. H., *Les arts*, *Revue des Lettres*, Paris, 1904, p. 102 et 103.

9. GARDNER, I, p. 217, col. 1, sur ce cycle et sur des manuscrits de l'Enfance de Jésus sur les cycles archaïques de la Passion et des Miracles, J. B. H., *Les arts*, *Revue des Lettres*, Paris, 1904, p. 102 et 103.

matrice de l'Enfant — elle est annoncée par des envoyés de Dieu, amenée à Marie, aux bergers et aux mages ; la virginité de la mère est soulignée (preuve par Joseph et son saluement), l'enfant est protégé, ainsi que le jeune Jean-Baptiste et les mages qui proclameront sa divinité miraculeuse, celle faite à Joseph ; fuite et séjour à Élisabeth avec son enfant ; mages conduits par l'étoile et évitant Hérodès ; enfin, l'épiphanie est reconnue par les mages, par les bergers et par l'enfant saint Jean dans le sein de sa mère — Visitation. Nous avons montré plus haut¹ que la seule image qui, dans ces cycles, a l'allure d'une scène de genre (quoiqu'elle se rattache au groupe des « protections de l'enfant ») est celle précisément de l'iconographie du thème théophanique de l'Adventus se manifeste le plus clairement (Fuite en Égypte). Bref, dans tous les monuments connus, nulle part ailleurs à cette époque le cycle de l'enfance du Christ n'avait reçu un développement plus considérable ; nous reconnaissons une illustration de l'Épiphanie, au moyen d'un groupe cohérent d'images historiques ; l'Enfant divin est annoncé par Dieu, il naît d'une façon miraculeuse d'une Vierge immaculée, il est protégé par Dieu et immédiatement reconnu par les hommes. Enfin, il n'est pas sans intérêt pour notre étude que, dans trois des monuments rapprochés, le cycle se termine par l'image du Baptême, qui est l'épiphanie par excellence, et que dans deux autres, faisant chronologiquement un saut, on passe immédiatement à l'Entrée à Jérusalem qui, par sa signification comme par sa forme, est une autre figuration de l'apparition — cette fois triomphale — du Fils de Dieu, et un nouvel exemple de l'application à cette imagerie des épiphanies du type iconographique constitué de l'Adventus².

Or, le cycle que nous venons d'analyser est celui même que nous trouvons sur des objets ornés d'images de types palestiniens et qui ont bien évidemment directement des lieux saints, ou bien par leurs fonctions apotropaïques s'apparentent à ces eulogies remplies de vertus miraculeuses. C'est ce que prouvent les cycles des amoules de Terre Sainte et les deux médaillons-amulettes d'Adana, que nous connaissons déjà. J'y adjouerais un reliquaire légèrement postérieur, mais lui aussi d'origine paléstinienne :

¹ V. supra, p. 162.

² Sur l'Enfant à Brachéon et à Cédron, G. G. G. G., *L'empereur*, p. 254, 26, 262, 263, p. 177.

Amoules (voir ci-dessus) : Annonce — Visitation — Nativité — Mages — Bergers — Saint Élisabeth morte avec saint Jean. — Épiphanie (pl. LXII, 1 et 2).

Médaille d'Adana (voir ci-dessus) : Annonce — Visitation — Nativité — Fuite en Égypte — Mages et Bergers — Peut-être sainte Élisabeth morte.

Reliquaire (plaque d'ivoire) du Sancta Sanctorum (voir ci-dessus).

Annonciation — Visitation — Voyage à Bethléem — Nativité — Mages — Présentation — Épiphanie (pl. LXII, 1).

Il s'agit manifestement du même cycle que sur les autres. Nous pouvons donc conclure que le cycle de l'Enfance sur les petits objets du vit au VIII^e siècle a pu avoir un caractère théophanique et qu'il a dû être créé en Palestine. En outre, si après d'autres nous voyons dans les autres scènes figurées sur les amoules et notamment dans les théophanies comme l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, la Présentation des rois, des prophètes, l'Ascension de Thomas, des reflets des peintures monumentales qui décoraient les murailles des lieux saints, il est aussi légitime de supposer des prototypes monumentaux semblables pour les scènes du cycle de l'Enfance. D'ailleurs dans la mesure où ces sanctuaires commémoreraient les théophanies vangeliques, par exemple à Bethléem ou à Nazareth, les images de l'Enfance telles que l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, la Présentation des Mages et des bergers prenaient leur place dans la décoration de ces sanctuaires au même titre que les images des visions : les uns comme les autres figuraient des manifestations de la divinité du Christ et ne se distinguaient sur le plan religieux, que par le caractère des théophanies qu'ils évoquaient³.

Nous retrouvons un cycle d'inspiration semblable dans la mosaïque grandiose du mur qui encadre l'apside à Sainte-Marie-Majeure⁴. Toutes les images de ce mur, distribuées en trois zones superposées, sont consacrées à l'enfance du Christ (sauf la Vision eschatologique du trône avec les saints qui l'entourent, tout en haut du mur). L'Annonciation ou plutôt les annonces, à Marie et à Joseph, la Présentation ou l'enfant au temple, ou Simon et la prophète Anne reconnaissant en lui le Messie (peut-être la Fuite en Égypte)

¹ F. P. et T. V., l. c. II, p. 72.

² Sur le classement des théophanies, v. supra, p. 171, 176.

³ Van Renswoude et G. G. G. G., *Moniques sacrées*, p. 244.

renouvelant les fresques du chœur, à Sainte-Marie-Antique, Offense de Jean VII, elle conservait donc aux premières années du VIII^e siècle, comme d'autres commandes du pape, qui était grec, ces peintures sont d'inspiration orientale. Or, dans le chœur de Sainte-Marie-Antique les murs latéraux sont occupés par des scènes évangéliques déployées en rangées superposées, et sur les vingt scènes de ce cycle, la moitié exactement est consacrée à l'Enfance du Christ, tandis que l'autre moitié est consacrée à la Passion et aux Apparitions du Christ après la Résurrection¹.

Pour nous maintenant aux images des Miracles, j'ai rappelé au chapitre IV que l'Eglise ancienne associait quelquefois dans la fête de l'Épiphanie la commémoration de plusieurs épisodes de l'enfance et du miracle de Cana (auquel pouvait se joindre la Multiplication des pains). Or plusieurs monuments iconographiques anciens offrent le même rapprochement, et il est d'autant plus curieux de relever l'origine égyptienne de ces œuvres d'art que c'est probablement en Égypte que, à la faveur d'une vieille tradition religieuse locale (le 6 janvier, fête juive de l'eau du Nil changée en eau), la commémoration du miracle de Cana avait été fixée au 6 janvier et réunie ainsi à l'Épiphanie-natale². C'est en s'inspirant d'un pareil usage que l'auteur des fresques à Dair-Abou-Henân près d'Antioch et celui des peintures murales de la chapelle 30 de Rasoul³, *supra*, ont pu joindre à leurs images de l'Enfance du Christ une représentation des Noces de Cana et arrêter à cette scène leurs cycles évangéliques.

Autres exemples non moins suggestifs : sur un médaillon prophète-typique du VII^e siècle trouvé à Chypre (voir Cana à l'Antiquarium de Berlin⁴), on voit à l'avant une Annonciation

¹ - *Antiquarium*, *Sainte-Marie-Antique*, fig. 162, 163, 173-176.

² - Deux choses sont plus d'accorder le cycle des Miracles parmi les thèmes évangéliques, c'est-à-dire de se rappeler le premier et le dernier d'un cycle de 12 scènes dans l'ordre qu'il offre (*Théophanie*, III, 41, trad. suiv. de Grégoire d'Éphèse le texte syriaque est *canon*, p. 137) (*Antiquarium*) : « Aus diesem sind sieben andere gewählte Wunder aus dem Leben des Jesus Christus aus dem Evangelium heraus für die griechische Osterzeit ausgewählt worden ».

³ - K. Bula, dans *Sitzungsberichte d. Akad. d. Wissensch.*, Berlin, 1917, p. 407 et s.

⁴ - *Antiquarium*, dans *University of Michigan, Studies, Hellenistic Series*, XI, 1913, p. 167 et s. Cf. parmi les fides de Chion qui évoquent des scènes de l'Enfance et des Miracles, un diptyque romain à Cana : *personae typicae in una Epiphania Christi*, qui présente Jésus se gubant sous l'eau : S. M. *Antiquarium*, p. 31 et s.

du type paléochrétien⁵ et, sur le revers, le miracle de Cana : l'Épiphanie se trouve représentée par deux figures évangéliques complémentaires, la première tournée vers son miracle de l'Enfance et la seconde manifestation de sa gloire adulte, dans un Miracle. La scène qui accompagne le second de Cana (avec l'architrèche) témoignait de la royauté du Christ, mais peut être aussi à Saint-Apollinaire-le-Vieux, qui se trouve à cet égard : « ΕΡΩΤΑΚΥΜΕΛΗ » ou « ερωτακυμελη » (Cana), c'est-à-dire « Cana », par laquelle le Christ se glorifie et se glorifie se glorifie (*ερωτακυμελη* « ερωτακυμελη »), cette scène peut être l'apocryphe sur le mot « ερωτακυμελη » qui rappelle la commémoration « de l'Enfance et du miracle de Cana » (le 6 janvier de l'Enfance, détaché du contexte le titre même d'une scène évangélique de l'Annonciation). L'absence de toute inscription sur la dernière image ne signifie-t-elle pas que l'Annonciation est la première des signes et est aussi valable pour l'Annonciation que pour Cana : manifestations premières, sur deux plans différents, de l'Épiphanie ?

Au miracle de Cana, on en ajoute quelquefois un troisième, la Multiplication des pains, comme par exemple sur la base de la catacombe de Karmouz à Alexandrie⁶, ou sur la base d'un beau vase romain du Musée de Berlin⁷, ou même sur la couverture du reliquaire de Saint-Nicolas à Milan⁸ (pl. 133). Dans aucun de ces monuments, il ne s'agit d'un véritable cycle des Miracles, mais de deux scènes qui se font pendant. Sur le reliquaire, c'est même dans une composition unique que les deux miracles se trouvent placés côte à côte, et l'icône de l'Annonciation de cette image composée prend l'allure d'une vierge : au Christ jeune, sur sa table, se trouvent qui témoignent simultanément en faveur du Christ lui-même et de l'objet de ses deux miracles, à savoir les enfants et les pains déposés symétriquement aux pieds de Jésus. Or, le rapprochement et la fusion de ces deux miracles, ou leur représentation dans le cadre d'une image de vierge, ont dû se faire, grâce au thème commun de l'Épiphanie. Il suffit de rappeler, une fois encore, la tradition liturgique selon laquelle le miracle de la Multiplication était joint aux

⁵ - L'œuvre est ici reproduite par G. B. et T. B., p. 16, fig. 162 et 163.

⁶ - B. V. *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture*, etc., p. 16, fig. 162.

⁷ - B. V. *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture*, etc., p. 16, fig. 162.

⁸ - B. V. *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture*, etc., p. 16, fig. 162.

Mages, au Baptême et au miracle de l'âne, pour être canoniquement complétés par la fête de l'Épiphanie¹.

Le pas suivant dans l'extension du cycle des Miracles est fait sur des monuments ou un groupe de prodiges fait pendant à un groupe semblable de scènes de l'Enfance. Je citais l'exemple de l'épiscopat de la cathédrale Saint-Pierre de Marcellin, où l'on trouve sur le plafond autour d'un Christ encadré de huit apôtres, l'Annonciation, deux scènes avec les Mages et le Baptême ; tandis que sur le mur d'entrée figurent l'Hémorroïse, l'Aveugle-né, le Paralytique et la Samaritaine au puits². Plus instructif encore est le rapprochement de deux cycles asymétriques sur les couvertures des évangiles du type d'Échinadant où l'on trouve, sous une croix triomphale et autour de deux images du Christ solennellement acclamé (un Christ enfant sur les genoux de la Vierge acclamé par deux anges ; un Christ trônant acclamé de même par les princes des apôtres), deux séries symboliques de cinq scènes : sur l'une des planches de la reliure, c'est une suite de cinq scènes de l'Enfance, sur l'autre, quatre miracles et l'Entrée à Jérusalem ; cette dernière fut pendant à l'Adoration des Mages, les deux scènes étant consacrées à l'acclamation dans le Christ d'un roi « épiphane ». Quant aux Miracles proprement dits, ils correspondent par leur nombre et leur emplacement à autant de scènes de l'Enfance, et cette symétrie est particulièrement significative sur ces « diptyques » à cinq compartiments, imités d'images monarchoïques triomphales³. Le triomphe du Christ qu'on y célèbre est celui qu'on fête dans les épiphanies, chaque épiphanie supposant une victoire c'est-à-dire une manifestation de la puis-

1. R. BOUT, *Les Épiphanies des Épiphanies*, p. 137, qui cite un sermon espagnol joint à un ms. liturgique marabout (Paris) et Lucien, *Monument*, t. III, p. 130 et s. Cf. VI, p. 304. Saint Augustin, sermon 136 (Migne, P. L., 33, 263). — Sur les images de la cathédrale d'Alexandrie enroulées, mais sans sur le reliquaire, on trouvait une allusion au sacrement de la communion qui est, sur le plan mystique, une manière de rendre effective la présence de Dieu, c'est-à-dire une forme renouvelée de l'Épiphanie de Dieu dans les âmes. Y entre le péché qui est le symptôme des hérésies et des schismes.

2. Sur cette parenté avec les diptyques impériaux : GRABAR, *L'empereur*, p. 211.

3. Exemples connus : Échinadant, Norvège, III^e Nat. de Paris, musée, dit de Saint-Étienne ; Novgorod, sur Échinadant Évangéliaire, pl. I. Ponce et Ponce, t. I, fig. 165, 169.

4. Sur cette parenté avec les diptyques impériaux : GRABAR, *L'empereur*, p. 211.

sance divine. Mais on ne comprendrait pas comment on a pu en arriver à encadrer le triomphe du Christ par des scènes de l'Enfance, d'une part, et par des miracles de l'autre, deux scènes des deux séries de scènes ou ne trouve d'échec directs à la victoire sur la mort, si l'on ne savait pas que la thèse de l'épiphanie s'attachait intrinsèquement à ces deux catégories d'événements, les uns attirant « les premiers signes » de la présence de Dieu sur terre, et l'autre « les premiers signes » de sa puissance pendant son séjour.

Nous ne pourrions pas l'étude du cycle des Miracles sur les nombreux monuments où il est répété, nous en avons l'exclusion d'autres scènes, à partir du VI^e siècle et qui, pour la plupart, dépendent les uns des autres tant par le schéma et le groupement des scènes que par leur iconographie. Restons seulement que ce cycle est constant depuis le III^e siècle au plus tard, sur saint Asétron d'Amase il a été reproduit à cette époque sur les vêtements de riches chrétiens et il a déjà pu y relever les Noces de Cana, le Paralytique, l'Aveugle-né, l'Hémorroïse, la Femme adhérent aux pieds du Christ et Lazare⁴. Dès cette époque, le cycle est autonome : c'est qu'on lui attribue une signification religieuse particulière, celle qui appartient aux images des théophanies.

Deux groupes de monuments archaïques permettent de préciser cette signification : les amulettes et les pectoraux et reliefs sépulcraux. Il se trouve, en effet, que des images isolées et des cycles entiers de Miracles apparaissent sur plusieurs amulettes antiques. J'en ai nommé déjà le médaillon prophétique provenant de Chypre, qui est une image de Cana. L'un des grands médaillons en or, les 14-15 d'Adam et une amulette analogue, mais grecque et d'origine syrienne⁵, offrent des cycles détaillés des Miracles. Le format de ces exemples nous est particulièrement précieux, parce qu'il réunit sur le même côté du médaillon, en trois registres superposés, d'abord une vision-théophanie du Christ dans l'Arenation, puis les deux épisodes de l'Épiphanie-Absorption des Mages et des bergers et, enfin, le cycle des Miracles.

1. V. le texte dans BAYET, *Recherches*, p. 27, n. 5.

2. Ponce, dans *Journal Minut*, Paris, 1891, t. III, p. 130 et s. BOUT, dans *ANALOG*, 1911, 1912, 1913, p. 130 et s. ; 1914, p. 130 et s. ; 1915, p. 130 et s. ; 1916, p. 130 et s. ; 1917, p. 130 et s. ; 1918, p. 130 et s. ; 1919, p. 130 et s. ; 1920, p. 130 et s. ; 1921, p. 130 et s. ; 1922, p. 130 et s. ; 1923, p. 130 et s. ; 1924, p. 130 et s. ; 1925, p. 130 et s. ; 1926, p. 130 et s. ; 1927, p. 130 et s. ; 1928, p. 130 et s. ; 1929, p. 130 et s. ; 1930, p. 130 et s. ; 1931, p. 130 et s. ; 1932, p. 130 et s. ; 1933, p. 130 et s. ; 1934, p. 130 et s. ; 1935, p. 130 et s. ; 1936, p. 130 et s. ; 1937, p. 130 et s. ; 1938, p. 130 et s. ; 1939, p. 130 et s. ; 1940, p. 130 et s. ; 1941, p. 130 et s. ; 1942, p. 130 et s. ; 1943, p. 130 et s. ; 1944, p. 130 et s. ; 1945, p. 130 et s. ; 1946, p. 130 et s. ; 1947, p. 130 et s. ; 1948, p. 130 et s. ; 1949, p. 130 et s. ; 1950, p. 130 et s. ; 1951, p. 130 et s. ; 1952, p. 130 et s. ; 1953, p. 130 et s. ; 1954, p. 130 et s. ; 1955, p. 130 et s. ; 1956, p. 130 et s. ; 1957, p. 130 et s. ; 1958, p. 130 et s. ; 1959, p. 130 et s. ; 1960, p. 130 et s. ; 1961, p. 130 et s. ; 1962, p. 130 et s. ; 1963, p. 130 et s. ; 1964, p. 130 et s. ; 1965, p. 130 et s. ; 1966, p. 130 et s. ; 1967, p. 130 et s. ; 1968, p. 130 et s. ; 1969, p. 130 et s. ; 1970, p. 130 et s. ; 1971, p. 130 et s. ; 1972, p. 130 et s. ; 1973, p. 130 et s. ; 1974, p. 130 et s. ; 1975, p. 130 et s. ; 1976, p. 130 et s. ; 1977, p. 130 et s. ; 1978, p. 130 et s. ; 1979, p. 130 et s. ; 1980, p. 130 et s. ; 1981, p. 130 et s. ; 1982, p. 130 et s. ; 1983, p. 130 et s. ; 1984, p. 130 et s. ; 1985, p. 130 et s. ; 1986, p. 130 et s. ; 1987, p. 130 et s. ; 1988, p. 130 et s. ; 1989, p. 130 et s. ; 1990, p. 130 et s. ; 1991, p. 130 et s. ; 1992, p. 130 et s. ; 1993, p. 130 et s. ; 1994, p. 130 et s. ; 1995, p. 130 et s. ; 1996, p. 130 et s. ; 1997, p. 130 et s. ; 1998, p. 130 et s. ; 1999, p. 130 et s. ; 2000, p. 130 et s. ; 2001, p. 130 et s. ; 2002, p. 130 et s. ; 2003, p. 130 et s. ; 2004, p. 130 et s. ; 2005, p. 130 et s. ; 2006, p. 130 et s. ; 2007, p. 130 et s. ; 2008, p. 130 et s. ; 2009, p. 130 et s. ; 2010, p. 130 et s. ; 2011, p. 130 et s. ; 2012, p. 130 et s. ; 2013, p. 130 et s. ; 2014, p. 130 et s. ; 2015, p. 130 et s. ; 2016, p. 130 et s. ; 2017, p. 130 et s. ; 2018, p. 130 et s. ; 2019, p. 130 et s. ; 2020, p. 130 et s. ; 2021, p. 130 et s. ; 2022, p. 130 et s. ; 2023, p. 130 et s. ; 2024, p. 130 et s. ; 2025, p. 130 et s. ; 2026, p. 130 et s. ; 2027, p. 130 et s. ; 2028, p. 130 et s. ; 2029, p. 130 et s. ; 2030, p. 130 et s. ; 2031, p. 130 et s. ; 2032, p. 130 et s. ; 2033, p. 130 et s. ; 2034, p. 130 et s. ; 2035, p. 130 et s. ; 2036, p. 130 et s. ; 2037, p. 130 et s. ; 2038, p. 130 et s. ; 2039, p. 130 et s. ; 2040, p. 130 et s. ; 2041, p. 130 et s. ; 2042, p. 130 et s. ; 2043, p. 130 et s. ; 2044, p. 130 et s. ; 2045, p. 130 et s. ; 2046, p. 130 et s. ; 2047, p. 130 et s. ; 2048, p. 130 et s. ; 2049, p. 130 et s. ; 2050, p. 130 et s. ; 2051, p. 130 et s. ; 2052, p. 130 et s. ; 2053, p. 130 et s. ; 2054, p. 130 et s. ; 2055, p. 130 et s. ; 2056, p. 130 et s. ; 2057, p. 130 et s. ; 2058, p. 130 et s. ; 2059, p. 130 et s. ; 2060, p. 130 et s. ; 2061, p. 130 et s. ; 2062, p. 130 et s. ; 2063, p. 130 et s. ; 2064, p. 130 et s. ; 2065, p. 130 et s. ; 2066, p. 130 et s. ; 2067, p. 130 et s. ; 2068, p. 130 et s. ; 2069, p. 130 et s. ; 2070, p. 130 et s. ; 2071, p. 130 et s. ; 2072, p. 130 et s. ; 2073, p. 130 et s. ; 2074, p. 130 et s. ; 2075, p. 130 et s. ; 2076, p. 130 et s. ; 2077, p. 130 et s. ; 2078, p. 130 et s. ; 2079, p. 130 et s. ; 2080, p. 130 et s. ; 2081, p. 130 et s. ; 2082, p. 130 et s. ; 2083, p. 130 et s. ; 2084, p. 130 et s. ; 2085, p. 130 et s. ; 2086, p. 130 et s. ; 2087, p. 130 et s. ; 2088, p. 130 et s. ; 2089, p. 130 et s. ; 2090, p. 130 et s. ; 2091, p. 130 et s. ; 2092, p. 130 et s. ; 2093, p. 130 et s. ; 2094, p. 130 et s. ; 2095, p. 130 et s. ; 2096, p. 130 et s. ; 2097, p. 130 et s. ; 2098, p. 130 et s. ; 2099, p. 130 et s. ; 2100, p. 130 et s. ; 2101, p. 130 et s. ; 2102, p. 130 et s. ; 2103, p. 130 et s. ; 2104, p. 130 et s. ; 2105, p. 130 et s. ; 2106, p. 130 et s. ; 2107, p. 130 et s. ; 2108, p. 130 et s. ; 2109, p. 130 et s. ; 2110, p. 130 et s. ; 2111, p. 130 et s. ; 2112, p. 130 et s. ; 2113, p. 130 et s. ; 2114, p. 130 et s. ; 2115, p. 130 et s. ; 2116, p. 130 et s. ; 2117, p. 130 et s. ; 2118, p. 130 et s. ; 2119, p. 130 et s. ; 2120, p. 130 et s. ; 2121, p. 130 et s. ; 2122, p. 130 et s. ; 2123, p. 130 et s. ; 2124, p. 130 et s. ; 2125, p. 130 et s. ; 2126, p. 130 et s. ; 2127, p. 130 et s. ; 2128, p. 130 et s. ; 2129, p. 130 et s. ; 2130, p. 130 et s. ; 2131, p. 130 et s. ; 2132, p. 130 et s. ; 2133, p. 130 et s. ; 2134, p. 130 et s. ; 2135, p. 130 et s. ; 2136, p. 130 et s. ; 2137, p. 130 et s. ; 2138, p. 130 et s. ; 2139, p. 130 et s. ; 2140, p. 130 et s. ; 2141, p. 130 et s. ; 2142, p. 130 et s. ; 2143, p. 130 et s. ; 2144, p. 130 et s. ; 2145, p. 130 et s. ; 2146, p. 130 et s. ; 2147, p. 130 et s. ; 2148, p. 130 et s. ; 2149, p. 130 et s. ; 2150, p. 130 et s. ; 2151, p. 130 et s. ; 2152, p. 130 et s. ; 2153, p. 130 et s. ; 2154, p. 130 et s. ; 2155, p. 130 et s. ; 2156, p. 130 et s. ; 2157, p. 130 et s. ; 2158, p. 130 et s. ; 2159, p. 130 et s. ; 2160, p. 130 et s. ; 2161, p. 130 et s. ; 2162, p. 130 et s. ; 2163, p. 130 et s. ; 2164, p. 130 et s. ; 2165, p. 130 et s. ; 2166, p. 130 et s. ; 2167, p. 130 et s. ; 2168, p. 130 et s. ; 2169, p. 130 et s. ; 2170, p. 130 et s. ; 2171, p. 130 et s. ; 2172, p. 130 et s. ; 2173, p. 130 et s. ; 2174, p. 130 et s. ; 2175, p. 130 et s. ; 2176, p. 130 et s. ; 2177, p. 130 et s. ; 2178, p. 130 et s. ; 2179, p. 130 et s. ; 2180, p. 130 et s. ; 2181, p. 130 et s. ; 2182, p. 130 et s. ; 2183, p. 130 et s. ; 2184, p. 130 et s. ; 2185, p. 130 et s. ; 2186, p. 130 et s. ; 2187, p. 130 et s. ; 2188, p. 130 et s. ; 2189, p. 130 et s. ; 2190, p. 130 et s. ; 2191, p. 130 et s. ; 2192, p. 130 et s. ; 2193, p. 130 et s. ; 2194, p. 130 et s. ; 2195, p. 130 et s. ; 2196, p. 130 et s. ; 2197, p. 130 et s. ; 2198, p. 130 et s. ; 2199, p. 130 et s. ; 2200, p. 130 et s. ; 2201, p. 130 et s. ; 2202, p. 130 et s. ; 2203, p. 130 et s. ; 2204, p. 130 et s. ; 2205, p. 130 et s. ; 2206, p. 130 et s. ; 2207, p. 130 et s. ; 2208, p. 130 et s. ; 2209, p. 130 et s. ; 2210, p. 130 et s. ; 2211, p. 130 et s. ; 2212, p. 130 et s. ; 2213, p. 130 et s. ; 2214, p. 130 et s. ; 2215, p. 130 et s. ; 2216, p. 130 et s. ; 2217, p. 130 et s. ; 2218, p. 130 et s. ; 2219, p. 130 et s. ; 2220, p. 130 et s. ; 2221, p. 130 et s. ; 2222, p. 130 et s. ; 2223, p. 130 et s. ; 2224, p. 130 et s. ; 2225, p. 130 et s. ; 2226, p. 130 et s. ; 2227, p. 130 et s. ; 2228, p. 130 et s. ; 2229, p. 130 et s. ; 2230, p. 130 et s. ; 2231, p. 130 et s. ; 2232, p. 130 et s. ; 2233, p. 130 et s. ; 2234, p. 130 et s. ; 2235, p. 130 et s. ; 2236, p. 130 et s. ; 2237, p. 130 et s. ; 2238, p. 130 et s. ; 2239, p. 130 et s. ; 2240, p. 130 et s. ; 2241, p. 130 et s. ; 2242, p. 130 et s. ; 2243, p. 130 et s. ; 2244, p. 130 et s. ; 2245, p. 130 et s. ; 2246, p. 130 et s. ; 2247, p. 130 et s. ; 2248, p. 130 et s. ; 2249, p. 130 et s. ; 2250, p. 130 et s. ; 2251, p. 130 et s. ; 2252, p. 130 et s. ; 2253, p. 130 et s. ; 2254, p. 130 et s. ; 2255, p. 130 et s. ; 2256, p. 130 et s. ; 2257, p. 130 et s. ; 2258, p. 130 et s. ; 2259, p. 130 et s. ; 2260, p. 130 et s. ; 2261, p. 130 et s. ; 2262, p. 130 et s. ; 2263, p. 130 et s. ; 2264, p. 130 et s. ; 2265, p. 130 et s. ; 2266, p. 130 et s. ; 2267, p. 130 et s. ; 2268, p. 130 et s. ; 2269, p. 130 et s. ; 2270, p. 130 et s. ; 2271, p. 130 et s. ; 2272, p. 130 et s. ; 2273, p. 130 et s. ; 2274, p. 130 et s. ; 2275, p. 130 et s. ; 2276, p. 130 et s. ; 2277, p. 130 et s. ; 2278, p. 130 et s. ; 2279, p. 130 et s. ; 2280, p. 130 et s. ; 2281, p. 130 et s. ; 2282, p. 130 et s. ; 2283, p. 130 et s. ; 2284, p. 130 et s. ; 2285, p. 130 et s. ; 2286, p. 130 et s. ; 2287, p. 130 et s. ; 2288, p. 130 et s. ; 2289, p. 130 et s. ; 2290, p. 130 et s. ; 2291, p. 130 et s. ; 2292, p. 130 et s. ; 2293, p. 130 et s. ; 2294, p. 130 et s. ; 2295, p. 130 et s. ; 2296, p. 130 et s. ; 2297, p. 130 et s. ; 2298, p. 130 et s. ; 2299, p. 130 et s. ; 2300, p. 130 et s. ; 2301, p. 130 et s. ; 2302, p. 130 et s. ; 2303, p. 130 et s. ; 2304, p. 130 et s. ; 2305, p. 130 et s. ; 2306, p. 130 et s. ; 2307, p. 130 et s. ; 2308, p. 130 et s. ; 2309, p. 130 et s. ; 2310, p. 130 et s. ; 2311, p. 130 et s. ; 2312, p. 130 et s. ; 2313, p. 130 et s. ; 2314, p. 130 et s. ; 2315, p. 130 et s. ; 2316, p. 130 et s. ; 2317, p. 130 et s. ; 2318, p. 130 et s. ; 2319, p. 130 et s. ; 2320, p. 130 et s. ; 2321, p. 130 et s. ; 2322, p. 130 et s. ; 2323, p. 130 et s. ; 2324, p. 130 et s. ; 2325, p. 130 et s. ; 2326, p. 130 et s. ; 2327, p. 130 et s. ; 2328, p. 130 et s. ; 2329, p. 130 et s. ; 2330, p. 130 et s. ; 2331, p. 130 et s. ; 2332, p. 130 et s. ; 2333, p. 130 et s. ; 2334, p. 130 et s. ; 2335, p. 130 et s. ; 2336, p. 130 et s. ; 2337, p. 130 et s. ; 2338, p. 130 et s. ; 2339, p. 130 et s. ; 2340, p. 130 et s. ; 2341, p. 130 et s. ; 2342, p. 130 et s. ; 2343, p. 130 et s. ; 2344, p. 130 et s. ; 2345, p. 130 et s. ; 2346, p. 130 et s. ; 2347, p. 130 et s. ; 2348, p. 130 et s. ; 2349, p. 130 et s. ; 2350, p. 130 et s. ; 2351, p. 130 et s. ; 2352, p. 130 et s. ; 2353, p. 130 et s. ; 2354, p. 130 et s. ; 2355, p. 130 et s. ; 2356, p. 130 et s. ; 2357, p. 130 et s. ; 2358, p. 130 et s. ; 2359, p. 130 et s. ; 2360, p. 130 et s. ; 2361, p. 130 et s. ; 2362, p. 130 et s. ; 2363, p. 130 et s. ; 2364, p. 130 et s. ; 2365, p. 130 et s. ; 2366, p. 130 et s. ; 2367, p. 130 et s. ; 2368, p. 130 et s. ; 2369, p. 130 et s. ; 2370, p. 130 et s. ; 2371, p. 130 et s. ; 2372, p. 130 et s. ; 2373, p. 130 et s. ; 2374, p. 130 et s. ; 2375, p. 130 et s. ; 2376, p. 130 et s. ; 2377, p. 130 et s. ; 2378, p. 130 et s. ; 2379, p. 130 et s. ; 2380, p. 130 et s. ; 2381, p. 130 et s. ; 2382, p. 130 et s. ; 2383, p. 130 et s. ; 2384, p. 130 et s. ; 2385, p. 130 et s. ; 2386, p. 130 et s. ; 2387, p. 130 et s. ; 2388, p. 130 et s. ; 2389, p. 130 et s. ; 2390, p. 130 et s. ; 2391, p. 130 et s. ; 2392, p. 130 et s. ; 2393, p. 130 et s. ; 2394, p. 130 et s. ; 2395, p. 130 et s. ; 2396, p. 130 et s. ; 2397, p. 130 et s. ; 2398, p. 130 et s. ; 2399, p. 130 et s. ; 2400, p. 130 et s. ; 2401, p. 130 et s. ; 2402, p. 130 et s. ; 2403, p. 130 et s. ; 2404, p. 130 et s. ; 2405, p. 130 et s. ; 2406, p. 130 et s. ; 2407, p. 130 et s. ; 2408, p. 130 et s. ; 2409, p. 130 et s. ; 2410, p. 130 et s. ; 2411, p. 130 et s. ; 2412, p. 130 et s. ; 2413, p. 130 et s. ; 2414, p. 130 et s. ; 2415, p. 130 et s. ; 2416, p. 130 et s. ; 2417, p. 130 et s. ; 2418, p. 130 et s. ; 2419, p. 130 et s. ; 2420, p. 130 et s. ; 2421, p. 130 et s. ; 2422, p. 130 et s. ; 2423, p. 130 et s. ; 2424, p. 130 et s. ; 2425, p. 130 et s. ; 2426, p. 130 et s. ; 2427, p. 130 et s. ; 2428, p. 130 et s. ; 2429, p. 130 et s. ; 2430, p. 130 et s. ; 2431, p. 130 et s. ; 2432, p. 130 et s. ; 2433, p. 130 et s. ; 2434, p. 130 et s. ; 2435, p. 130 et s. ; 2436, p. 130 et s. ; 2437, p. 130 et s. ; 2438, p. 130 et s. ; 2439, p. 130 et s. ; 2440, p. 130 et s. ; 2441, p. 130 et s. ; 2442, p. 130 et s. ; 2443, p. 130 et s. ; 2444, p. 130 et s. ; 2445, p. 130 et s. ; 2446, p. 130 et s. ; 2447, p. 130 et s. ; 2448, p. 130 et s. ; 2449, p. 130 et s. ; 2450, p. 130 et s. ; 2451, p. 130 et s. ; 2452, p. 130 et s. ; 2453, p. 130 et s. ; 2454, p. 130 et s. ; 2455, p. 130 et s. ; 2456, p. 130 et s. ; 2457, p. 130 et s. ; 2458, p. 130 et s. ; 2459, p. 130 et s. ; 2460, p. 130 et s. ; 2461, p. 130 et s. ; 2462, p. 130 et s. ; 2463, p. 130 et s. ; 2464, p. 130 et s. ; 2465, p. 130 et s. ; 2466, p. 130 et s. ; 2467, p. 130 et s. ; 2468, p. 130 et s. ; 2469, p. 130 et s. ; 2470, p. 130 et s. ; 2471, p. 130 et s. ; 2472, p. 130 et s. ; 2473, p. 130 et s. ; 2474, p. 130 et s. ; 2475, p. 130 et s. ; 2476, p. 130 et s. ; 2477, p. 130 et s. ; 2478, p. 130 et s. ; 2479, p. 130 et s. ; 2480, p. 130 et s. ; 2481, p. 130 et s. ; 2482, p. 130 et s. ; 2483, p. 130 et s. ; 2484, p. 130 et s. ; 2485, p. 130 et s. ; 2486, p. 130 et s. ; 2487, p. 130 et s. ; 2488, p. 130 et s. ; 2489, p. 130 et s. ; 2490, p. 130 et s. ; 2491, p. 130 et s. ; 2492, p. 130 et s. ; 2493, p. 130 et s. ; 2494, p. 130 et s. ; 2495, p. 130 et s. ; 2496, p. 130 et s. ; 2497, p. 130 et s. ; 2498, p. 130 et s. ; 2499, p. 130 et s. ; 2500, p. 130 et s. ; 2501, p. 130 et s. ; 2502, p. 130 et s. ; 2503, p. 130 et s. ; 2504, p. 130 et s. ; 2505, p. 130 et s. ; 2506, p. 130 et s. ; 2507, p. 130 et s. ; 2508, p. 130 et s. ; 2509, p. 130 et s. ; 2510, p. 130 et s. ; 2511, p. 130 et s. ; 2512, p. 130 et s. ; 2513, p. 130 et s. ; 2514, p. 130 et s. ; 2515, p. 130 et s. ; 2516, p. 130 et s. ; 2517, p. 130 et s. ; 2518, p. 130 et s. ; 2519, p. 130 et s. ; 2520, p. 130 et s. ; 2521, p. 130 et s. ; 2522, p. 130 et s. ; 2523, p. 130 et s. ; 2524, p. 130 et s. ; 2525, p. 130 et s. ; 2526, p. 130 et s. ; 2527, p. 130 et s. ; 2528, p. 130 et s. ; 2529, p. 130 et s. ; 2530, p. 130 et s. ; 2531, p. 130 et s. ; 2532, p. 130 et s. ; 2533, p. 130 et s. ; 2534, p. 130 et s. ; 2535, p. 130 et s. ; 2536, p. 130 et s. ; 2537, p. 130 et s. ; 2538, p. 130 et s. ; 2539, p. 130 et s. ; 2540, p. 130 et s. ; 2541, p. 130 et s. ; 2542, p. 130 et s. ; 2543, p. 130 et s. ; 2544, p. 130 et s. ; 2545, p. 130 et s. ; 2546, p. 130 et s. ; 2547, p. 130 et s. ; 2548, p. 130 et s. ; 2549, p. 130 et s. ; 2550, p. 130 et s. ; 2551, p. 130 et s. ; 2552, p. 130 et s. ; 2553, p. 130 et s. ; 2554, p. 130 et s. ; 2555, p. 130 et s. ; 2556, p. 130 et s. ; 2557, p. 130 et s. ; 2558, p. 130 et s. ; 2559, p. 1

Autre confirmation de cette manière de comprendre les images des Miracles dans l'art funéraire : les peintres des catacombes introduisent certains motifs stéréotypés, par exemple le symbole du rameau d'olivier, dans plusieurs scènes différentes (au dehors de l'Arche de Noé, au lit mortel dans la scène des Trois Adoléscentes de Nabuchodonosor, etc.). Ils reproduisent des légendes identiques à côté d'images véritables : ces légendes ne servant d'ailleurs pas à désigner le sujet représenté, mais à exprimer le souhait d'un repos éternel pour le défunt déposé dans l'hypogée¹. Bref, toutes ces figurations semblent presque interchangeables et ne paraissent avoir d'autre fonction religieuse que d'appeler, toutes au même titre, la puissance divine du Seigneur sur l'âme du trépassé. Dans l'idée des auteurs de ces images, leur rôle ne devait pas être bien différent de celui des figurations de Lazare ressuscité qui furent trouvées dans certaines catacombes romaines et dans les nécropoles d'Égypte et qui par conséquent avaient été déposées dans les cercueils mêmes des chrétiens².

Il est vrai que toutes ces figurations de Miracles, peintes et sculptées, valaient moins par la scène historique qu'elles évoquaient que par le rappel de la force divine manifestée, on comprend la forme concise, hiéroglyphique qu'on leur donnait et aussi la présence de sujets du même ordre sur les murs du baptistère archaïque (vers 250) à Doura³. Puisque le baptistère — nous l'avons rappelé déjà à propos du plan des édifices cultuels — conduit à la mort du vieil Adam et à la naissance de l'homme nouveau, rempli de grâce et promis au salut, les cycles des théophanies convenaient aussi bien à cette salle cultuelle qu'aux chambres funéraires : une fois de plus, on leur demanda de rapprocher la puissance de Dieu de ceux en faveur desquels on voulait la faire jouer à nouveau : il n'y avait de changé que la qualité de l'aspirant au salut. Au lieu du défunt qui demandait la vie éternelle, c'était le néophyte qui voulait s'en assurer à l'avance par la grâce du baptême. L'auteur des fresques de Doura n'exprimait d'ailleurs, sur ce point, que des idées communément

reçues, puisque deux siècles plus tard, dans l'unique baptistère antique qui, à côté de celui de Doura, offre sept des motifs des séries d'images tirées de l'évangile, à Saint-Nicolas de Naples⁴, on retrouve des scènes de Miracles et, en particulier, les mêmes exactement qui décoraient le baptistère antéchristien. Il y a deux scènes communes sur les quatre autres : le Christ marchant sur les eaux, et la fermentation du pain y a joint à Naples le miracle-épiphane de Caïn et la théophanie de la résurrection (Ange apparaissant sur le tombeau aux myrrhophores)⁵.

Ainsi les théophanies des Miracles du Christ, faisant partie de la décoration monumentale des hypogées et des salles réservées au baptême, c'est même là que ces cycles font leur première apparition dans l'art monumental des sanctuaires chrétiens. Or, nous savons que l'art du martyrium a été apparenté à ceux des monuments funéraires et des baptistères : le martyrium, le mausolée et le baptistère n'employaient-ils pas les mêmes types architecturaux propres à l'art sépulcral antique⁶, et l'imagerie des martyria ne devait-elle pas à l'iconographie funéraire maints thèmes essentiels de son cycle⁷ ? Il y a ainsi une raison de plus de croire que le thème des Miracles a passé, lui aussi et de bonne heure, dans le répertoire des décors des martyria, et notamment de ceux des Lieux saints qui commencent des théophanies du Christ.

Malheureusement, aucun martyrium antérieur de données plus sa décoration complète, pour nous en apporter la preuve. Quant à l'église de la Multiplication-des-Pains à l'Heptapégne, sa mosaïque de pains et de poissons, si elle fait allusion à un miracle du Christ, ne fait point partie d'un cycle⁸, représentée par terre, après de la relique locale, elle évoque simplement l'événement communément reconnu comme l'Heptapégne. Elle ne saurait donc entrer en ligne de compte dans une étude des images théophaniques des Miracles.

Faute de mieux, c'est dans les peintures monumentales

1. N. supra, p. 19 et s.

2. Bousquet, *Antiquités chrétiennes et païennes de Saint-Martin et sainte-Croix*, t. I, Paris, 1788, p. 542 avec fig. MARIOT, *Des Italiques*, p. 135.

3. Fournier, *Les Papyrus*, *Archéologie des arts*, *Archéologie des arts*, Paris, 1880, p. 16, 17.

4. Bousquet, *Antiquités chrétiennes et païennes de Saint-Martin et sainte-Croix*, t. I, Paris, 1788, p. 542 et s.

5. Van Buren et Gieseler, I, 6, p. 106 et s.

6. A. Dura, comme à Naples, on ne trouve plus qu'une partie du cycle des images, on ne saurait, par conséquent, que signaler les points de contact sans prétendre que les cycles dans leur ensemble se développaient dans l'antiquité.

7. Cf. I, t. I, chap. I et II.

8. Cf. supra, premier chapitre.

9. Cf. supra, p. 106.

des églises du vi^e au viii^e siècle, les mêmes qui nous ont servi pour l'étude des images de l'Enfance que nous avons cherché les reflets des premiers cycles de ce genre, tels qu'ils pouvaient exister dans les *martyria*. A Saint-Sever de Giza, Choroebis nota, dans la série des Miracles, les Noces de Cana, la Belle-Mère de saint Pierre, le Paralytique, le Serviteur du centurion, le Fils de la veuve, la Femme adultère, le Christ marchant sur les eaux, qu'il démontre, l'Hémorroïsse et Lazare. On voit que le cycle y était développé. N'empêche qu'il formait un ensemble distinct des cycles de l'Enfance et de la Passion dont l'un le précédait et l'autre le suivait. Le principe des monographies observé sur les objets molles antiques d'origine paléstinienne était donc fidèlement observé à Giza. Et il en a été de même dans les églises que les patriarches d'Orient, écrivant à l'empereur Théophile en 806, croyaient destinées à l'époque constantinoise, puisqu'en évoquant les peintures ils citaient globalement « les Miracles » après un groupe d'images consacrées à l'Enfance et avant les scènes de la Passion¹.

C'est au temps de Théodore que remontent les scènes évangéliques de Saint-Apollinaire de Ravenne qui occupent le haut des murs latéraux de la basilique². A cette époque, l'église avait été dédiée au Christ, et on ne saurait, par conséquent, établir un lien quelconque entre le choix de ces images et la dédicace ultérieure du sanctuaire à un martyr. Le témoignage de ces mosaïques nous est néanmoins assez précieux, car, au viii^e siècle, nous le savons, l'église de culte normal faisait souvent usage des formes artistiques créées naguère pour les *martyria*³. Or, à Saint-Apollinaire, nous retrouvons l'application intégrale du principe de la séparation, en deux cycles indépendants, des sujets tirés des Miracles du Christ et de ceux de sa Passion (c'est même, pour l'époque antique, le seul exemple conservé de peinture monumentale où chacun de ces cycles occupe un mur spécial : mur Nord pour les Miracles⁴, mur Sud pour la Passion). Mais en outre

1. Texte : *Laudes Mariæ*, I, 97 et s., éd. Fremder, p. 17 et s.

2. Epître à l'emp. Théophile, ch. 3. *Mosaïques*, p. 6, 3, 339.

3. Van Houten et Gasterot, I, p. 126 et s.

4. V. I, I, p. 354 et s.

5. Je rappelle les sept des treize images du cycle : Cana, Multiplication des pains, Pêche miraculeux, Deux Aveugles, Hémorroïsse, Samaritaine, Lazare, Rhécem et Potholam, Offrande de la veuve, Annonce du Jugement Dernier, Paralytique, Démoniaque, Paralytique de Bithésie. On remarquera que dans cette série trois scènes n'appartiennent pas au cycle habituel des Miracles :

l'iconographie de plusieurs scènes au moins, dans les deux séries, reflète des types iconographiques orientaux, et particulièrement paléstiens : le Paralytique, les Noces de Cana, la Cène, les Saintes Femmes au Tombeau, etc. Les mosaïques de saint-Apollinaire et leur cycle des Miracles, ainsi qu'il réserva un mur entier de la nef, conservent donc précieusement un souvenir des décorations paléstiennes, à cet égard une hypothèse formulée naguère par A. Baumstark et selon laquelle le choix des sujets évangéliques y correspondrait aux préceptes dont se servait l'Eglise de Ravenne pour ses lectures liturgiques, entre le début du Carême et le jour de Pâques⁵, car la composition du cycle comportait des parties certaines pour lesquelles les monuments orientaux connus n'offrent point d'analogues. Le prototype paléstinien supposé a dû être remanié, et il est possible que ce soit à Ravenne⁶.

Enfin, pour le cycle des Miracles, comme pour les deux autres, les dessins Grimaldi, d'après les peintures de l'église de Jean VII au Vatican⁷, offrent des analogies intéressantes. On se souvient⁸ que la dédicace à la Cène, l'origine grecque du fondateur, l'iconographie et la composition du cycle de l'Enfance, plaident en faveur d'une influence paléstinienne sur ces mosaïques du début du viii^e siècle, tandis que la réunion de toutes les images évangéliques en deux superposées sur un seul mur et autour d'un panneau central consacré à l'image de la Vierge grande rappelle, d'une part, les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure et, de l'autre, l'ordonnance narrative du chœur dans les *martyria* des saints. Or, ces similitudes ne font que souligner l'intérêt de cette œuvre pour la recherche que nous poursuivons, parce qu'elle suggère

1. *Basileus Gregorius*, IX, 1918, et *Font. August.*, 3, 203, 3, 205.

2. Une liste des sujets cités par les patriarches orientaux dans une lettre de 806 : *Mosaïques*, p. 6, 3, 349, les « Noces » sont représentées à l'apogée de l'image du Pharaon et Potholam qui à Saint-Apollinaire, sur une mosaïque, le cycle des Miracles, offre le seul exemple monumental à ce genre. La mosaïque de Ravenne se caractérise par ce point : elle ne contient que D. V. Analogy faisant remonter le prototype de cette œuvre à un modèle plus ancien, à Jérusalem, pour l'église du mon. *Iconographie évangélique*, 1904, p. 134. Epiphane : *Mosaïques*, p. 6, 3, 350, 361. Cf. *Basileus*, sous *Chrysostome*, IV, 1904, p. 148, 6, 4.

3. Van Houten et Gasterot, I, p. 200 et s. Les illustrations des auteurs sur la date de ces mosaïques ont une valeur. Personne n'a pu jusqu'ici remonter au début du viii^e siècle.

4. V. *supra*, p. 103, 170.

5. A. Baumstark, *Die Evangelien*, 1900, p. 103, 170.

les chances d'une inspiration par les peintures murales des sanctuaires aux Lieux Saints. Les images des Miracles y constituent un cycle qui comprend, sur un premier panneau, la guérison de l'aveugle et de l'émorémène avec une seule figure du Christ fixée entre les deux malades (formule que nous avons observée sur une amulette gnostique orientale et sur le reliquaire de Saint-Nazaire à Milan)¹; puis, l'épisode avec Zachée (et également les amulettes et les sarcophages d'inspiration paléstinienne); enfin, une Résurrection de Lazare. Celle-ci termine le cycle des Miracles, assez bref, comme on voit, par rapport au cycle de l'Enfance, et ce développement inégal des deux thèmes des théophanies fait penser à la caractéristique des décorations typiques dans les églises d'Orient, dans la lettre à Théophile. On se rappelle qu'elle nomme un à un tous les sujets, assez nombreux, de la série de l'Enfance, et se contente de définitions sommaires (« Miracles et Parables », « Passion ») pour les deux autres cycles. Le parallélisme de ce texte et des mosaïques de Jean VII va jusqu'au bout, car le dessin Grimaldi ne montre pas plus de scènes de la Passion (trois, ou quatre si l'on ajoute une Descente aux Limbes qui termine l'ensemble des mosaïques que d'images des Miracles. Cette parenté nous est précieuse parce qu'elle confirme les origines orientales des mosaïques de l'évêché romain, ou du moins du choix des sujets évangéliques qu'elles traitent; c'est peut-être à travers cette œuvre du début du VIII^e siècle que nous entrevoyons le mieux ce qu'a pu être un cycle évangélique dans un *martirium* de Terre Sainte ou dans une décoration d'église paléstinienne, fidèle à l'imagerie des Lieux Saints.

Les interventions immédiates de Dieu, après avoir été fréquentes pendant l'enfance et jusqu'au baptême du Christ, disparaissent ensuite des récits évangéliques et — exception faite de la Transfiguration — ne reviennent qu'avec le début de la Passion². Dieu fait entendre sa voix lors de l'Entrée solennelle à Jérusalem (Lc. XII, 35-36), pour annoncer que la Passion imminente sera une manifestation de sa gloire. Puis, c'est un ange de Dieu qui apparaît au Christ en prière

1. N. Sappi, p. 245, 248 n. 1.
2. Harnack *op. cit.*, sur l'origine des sarcophages chrétiens du type *Italo-Byzantin*, dans *Monumenti di Arch. et d'Hist.*, LV, 1918, p. 201 et s.
3. Cf. Papias, dans Pseudo-Wigorn, IV, Sappi, *ibid.*, col. 321.

à Gethsémani et le fortifie au soir des souffrances à Gethsémani (Lc. XXII, 43). On se rappelle qu'à des moments analogues d'autres anges ou le Christ apparaissent d'une façon semblable aux martyrs³, pour leur donner la force de supporter les tourments en les rassurant de la divine gloire. La vision de l'ange au Christ pour le fortifier (évoquée ci-dessus) a dû avoir un sens analogue; à l'approche de la passion, la promesse divine dans Jésus n'a donc fait que se réitérer, sur la croix à deux reprises (Mt. XXVII, 46-47 et Lc. XXIII, 46); le Christ adresse la parole à Dieu qu'il avait adressée au même moment par « les yeux de l'esprit », comme cela se fera plus d'un martyr dans des circonstances analogues, c'est-à-dire quelques instants avant leur mort. La résurrection du Christ, qui n'est décrite par aucun évangéliste, est présente dans la quatre-vingtième par une vision, évangélique, qui se trouve dans les quelques résurrections de l'histoire, selon la formule commune de toutes les théophanies apparitions: « Je suis avec vous », ou deux nouvelles se succèdent à partir de ce moment à un rythme accéléré, à propos de chaque apparition du Christ: « Je suis avec vous », ce sont autant de théophanies successives. La suite des épisodes ou, depuis le début de la Passion, Dieu intervient directement dans le cours des choses, se termine par la vision du Christ en gloire, dans les lieux que deux hommes en vêtements blancs (toujours comme dans les théophanies) expliquent aux apôtres: « Je suis avec vous », image de la *parousie* finale du Seigneur. C'est la fin de l'ascension ou indépendante, la descente du Saint-Esprit, le jour de la Pentecôte, offre enfin une dernière et présente manifestation de cette force divine qui agit directement lors de tous ces événements prodigieux.

En entreprenant l'illustration par l'image des épisodes de la Passion et de la fin de la vie terrestre du Christ jusqu'à la Pentecôte, les iconographes chrétiens restaient donc toujours dans le cadre des thèmes de théophanie. Mais, tandis que les éphémères de l'Enfance et des Miracles qu'ils interprétaient dès une époque très ancienne étaient familiers à bon des religieux de ce temps, il n'en était pas de même pour le groupe des théophanies de la Passion-Résurrection. Les cycles de l'Enfance et des Miracles de Jésus avaient donc pu s'appuyer sur des souvenirs de l'iconographie païenne des théophanies.

tandis que les images de la Passion n'évoquaient point d'antécédents semblables, et c'est ce qui explique, selon moi, le retard apporté à la création d'une iconographie de la Passion. Pour composer ses premières images les exemples des épiphanies antiques ne suffisaient plus. Il a fallu une impulsion particulière, et cette impulsion, nous le verrons, est venue du culte des saints et des reliques palestiniennes.

Rappelons-nous, à ce propos, que l'imagette chrétienne funéraire antérieure à la Paix de l'Église n'avait jamais représenté les scènes de la Passion. Les peintures des catacombes n'en offrent aucun exemple, et sur les reliefs des sarcophages elles n'apparaissent pas avant le IV^e siècle. Et pourtant, aucun sujet ne semblait mieux désigné pour être traité par l'art sépulcral que la victoire du Christ sur la mort. Pourquoi avoir omis cette preuve sublime de la résurrection qui attendait le fidèle défunt, dans la série de paradigmes de « saluts » moins éclatants qu'on alignait sur les murs des catacombes et des sarcophages ?

On suit le parti que l'art chrétien tira plus tard du rapprochement du tombeau et de la croix-symbole du salut et du thème de la résurrection. Mais les cycles funéraires chrétiens archaïques les ignorèrent complètement et, dans les prières les plus anciennes, on ne voit pas davantage accorder la place centrale qu'elles sembleraient mériter à la mort et la résurrection du Christ : fidèles aux formules établies des invocations juives, elles multiplient, comme les images des catacombes, les exemples de saluts mineurs et lointains au lieu de les remplacer tous par l'œuvre du Salut par excellence¹. Et cette analogie des prières paléochrétiennes, mieux qu'aucun autre argument, nous invite à écarter l'hypothèse courante, selon laquelle les chrétiens répugnèrent longtemps à figurer les souffrances du Christ et sa mort sur la croix, parce que ces images risquaient de le diminuer. On aurait pu affirmer, à la rigueur, que ces chrétiens, qui allaient pourtant

jusqu'au supplice pour témoigner de la mort et de la résurrection du Christ, reculaient devant l'idée, trop imposante, qu'aurait pu avoir une figuration plastique de ces mêmes événements. Mais les prières ne présentaient aucun danger de cette sorte. Et puis, il suffit de se rappeler les premières images de la Passion, y compris le crucifiement, lorsqu'elles apparaissent enfin, c'est-à-dire au IV^e et au V^e siècle, jamais ces figurations, où le Christ a l'air d'un triomphateur n'outrant pas offensé le regard des chrétiens ni même des non-chrétiens, celui des ennemis païens. Or, ces images triomphales de la Passion datent de la Paix de l'Église et même de l'époque du culte le plus intense de la croix du Christ, ce n'est donc pas par crainte de l'ennemi païen ou du rappel trop brutal des souffrances corporelles que le Christ apparaît toujours en triomphateur, mais parce que tel a été le vrai thème de l'iconographie antique de la Passion². Et, si l'art chrétien l'avait longtemps ignoré, c'est qu'il s'est agit d'un modèle d'images de types établis qu'il continuait à répéter, tout comme les prières archaïques maintenaient leurs schémas formels juifs.

L'impulsion à la création d'une iconographie de la Passion vint de Palestine. Ce fut une conséquence de l'invocation de la Vraie Croix et du culte nouveau, ou réservé par Constantin, des Lieux Saints du Golgotha et de Bethléem, puis d'autres endroits reliés au souvenir de la Passion et de la fin de la vie de Jésus. Aussi, la naissance de ce troisième cycle d'images évangéliques se trouve-t-elle liée au culte des reliques plus strictement encore que les deux autres : tandis que la vénération des Lieux Saints de l'Église et des Miracles y contribua au succès de ces thèmes et à l'appel à la vie certains types iconographiques qui répondirent à travers la chrétienté, aucune image de la Passion n'est antérieure aux débuts du culte des lieux sanctifiés par les souffrances, la mort, la résurrection et les apparitions du Christ après sa résurrection.

L'influence de ce culte sur l'imaginaire s'est manifestée de plusieurs manières différentes. Nous l'observerons sur deux exemples, à Rome d'abord où les monuments antérieurs nous permettent de la constater dès l'époque constantinienne, puis en Palestine, où elle a dû porter ses fruits dès le IV^e siècle.

1. Sur ces prières, cf. *supra*, p. 9. La priorité du cycle de l'Épiphanie et au même temps le lien qui l'unit à la Passion (à travers le thème commun de la théophanie) sont illustrés par la croix-croix émaillée du Sancta Sanctorum du Latran (p. ex. Deane, *Museo*, fig. 110). En effet, toutes les images qui recouvrent le corps de cette croix au IV^e siècle sont évangéliques : l'Épiphanie, l'Annonciation, l'Enfance, la Nativité, l'Adoration des Mages, l'Épiphanie, la Présentation au Temple, l'Épiphanie, tandis que la Passion — qui semblerait plus normale pour décrire une épiquologie — n'est représentée par aucun sujet.

2. *Crucifix de Jérusalem*, *Crucifix*, IV, 12, XIII, 3 et 22. *Museo*, p. 10, 30, 472, 773, 779.

— *protonotia* du *palatium*. Mais cette idée s'y trouve présente et développée. Elle l'est, d'une part, par l'iconographie de la croix, qui s'apparente davantage à un trophée et qu'évoquent des soldats immobilisés, — allusion aux gardiens du tombeau du Christ et, par conséquent, à la résurrection. D'autre part et surtout, les portraits des martyrs se trouvent remplacés par les scènes mêmes de leur supplice, et celui-ci, à son tour, est mis en parallèle avec l'histoire de la Passion du Christ. En partant du type iconographique abrégé de la croix triomphale encadrée de martyrs¹, on reconstitue ainsi facilement le panache religieux qui déterminait le cycle des sarcophages de la Passion. Or, rien n'est plus suggestif, car il est impossible de n'en pas sentir que ce cycle a pour point de départ, non pas la volonté de figurer la Passion du Christ, mais bien celle de représenter le martyre de saint Pierre ou des deux princes des apôtres². Quant aux scènes de la Passion et à la croix, elles leur sont ajoutées pour mettre en valeur la signification religieuse de la mort violente des apôtres, insistant et renouvelant la Passion du Christ. L'idée d'une pareille ordonnance n'a pu surgir qu'à Rome, où, précisément, le culte des princes des apôtres-martyrs dans l'Eglise prend un essor nouveau à la suite des fondations constantiniennes sur leurs tombeaux. Les sarcophages de la Passion offrent un pendant iconographique aux bas-reliefs élevés sur les corps saints des deux apôtres et, comme eux-mêmes, elles proclament l'influence du culte de leurs tombeaux sur les arts chrétiens de ce temps.

L'inspiration de ces cycles de sarcophages est romaine. Romaine aussi est leur iconographie : la croix triomphale qui en occupe le milieu dérive du trophée romain ; le Jugement de Pilate prend pour modèle une scène de tribunal d'un type fréquent dans l'art romain ; le Couronnement d'épines rappelle une image d'investiture ; les autres scènes — pour la plupart des processions — manquent de précision historique ; quant au Lavement des pieds, cette scène a été

¹ V. supra, p. 24 et 2.

² Nous ne pouvons ici entrer dans le détail de la démonstration qui prouve la parenté du cycle de saint Pierre avec celui de la Passion du Christ, sur les sarcophages. Nous le publierons ailleurs. Il nous faut à signaler qu'il existe des sarcophages plus ou moins archaïques (p. ex. LATOIN, 119 = KILBERT, t. 2, p. 138, fig. 66, supposés de scènes qui n'ont aucun rapport avec la Passion, et sont à rapprocher quelques-uns des fragments d'histoire de saint Pierre qu'on trouve plus tard sur les sarcophages de la Passion.

croix pour servir de pendant au Jugement de Pierre et en reprenant le schéma iconographique. Quel l'un de ces saints, seulement, les variations apportées par les traditions locales, et Jérusalem n'aurait pas voulu s'en écarter, car au lieu de la croix et la scène du Christ et à la suite de son supplice, les deux saints ne s'étaient pas séparés jusqu'à Rome, d'où l'absence de la croix, de l'aveugement par deux autres des saints, pour être remplacés la scène de l'aveugement de la mort.

En Palestine même, les découvertes de saint Pierre et le culte des Lieux saints, après l'intervention constantinienne, eurent une influence plus directe et d'autant plus grande sur l'iconographie de la Passion. Il suffit qu'à Rome, on ne trouve pas en Orient les représentations de la Passion du Christ avant la Paix de l'Église, et l'iconographie de ce groupe de saints, telle qu'elle devait se faire plus tard, porte des reflets certains du culte des Lieux saints de Palestine. Mais, avant d'aborder ces images, rappelons une légende locale de la Résurrection, qui elle est antérieure au cycle des reliques palestiniennes. L'originalité même de cette image prouve que de pareilles représentations archaïques, même si elles étaient plus nombreuses que ne le laissent supposer les monuments conservés, furent en même temps et remplacées par l'iconographie palestinienne des Lieux saints. Et c'est là une indication infirmante, quoique indirecte, sur l'importance de ce culte et de son ascendant sur l'iconographie ultérieure.

Cette image isolée et archaïque de la Résurrection, datée de 330 environ, a été découverte récemment sur l'un des murs du baptistère de Doura¹. Sur un fond pourpre, qui pourrait faire allusion à l'Église, se détache un immense sarcophage fermé, vu de l'un de ses petits côtés. De droite, une procession de femmes voilées s'approche du sarcophage, portant des torches allumées et de petits vases. On compte trois femmes entre le sarcophage et une porte légère qui conduit dans le tombeau, à l'intérieur duquel se joue la scène. Au delà de cette porte, on a pu distinguer les traces de deux autres femmes semblables, qui suivent les deux

¹ *Excavations at Doura Europaea, Report of the Fifth Season*, p. 313, 314-15, p. 70 et 2.

premières. Enfin, détail important, de part et d'autre du couvercle du sarcophage brillent deux étoiles énormes à onze pointes.

Cette image originale et dépourvue de toute légende se laisse évidemment rapprocher d'une fresque moins ancienne, mais archaïsante, de la couple de l'un des hypogées de Bagawat en Égypte¹. Plusieurs femmes voilées s'y avançaient processionnellement, une torche à la main, comme à Doua, vers un temple à fronton et colonne qui a remplacé ici le sarcophage. Une légende, qui nomme ΠΑΡΘΕΝΟΙ les personnages de ce groupe, permet de reconnaître dans la scène une procession liturgique de vierges chrétiennes. Par analogie, la fresque de Doua pourrait figurer des néophytes, le jour de leur baptême collectif, et dans ce cas le sarcophage à étoiles ferait allusion à la symbolique de la mort-résurrection et à celle des « lumineux », l'une et l'autre impliquées dans le baptême. La forme d'un sarcophage donnée à la cuve baptismale du baptistère de Doua, ainsi que l'usage de fixer à Pâques le baptême collectif des néophytes, justifieraient cette interprétation. Celle-ci ne se trouverait pas compromise par une allusion possible aux femmes myrrophores (ni à celle des vierges sages), car l'usage du baptême au jour de Pâques facilitait le rapprochement des néophytes et des saintes Maries de la résurrection : c'est à la cuve en forme de tombeau, pour les unes, et au tombeau vide du Christ, pour les autres, que s'était révélé le mystère de la mort-résurrection².

On est sûrement sur le bon chemin en admettant une pareille explication de cette image et en supposant notamment que la fresque de Doua pouvait à la fois figurer un épisode évangélique et une scène cultuelle. Mais le problème ne nous intéresse ici que dans la mesure où la peinture du baptême peut faire allusion à la scène historique des Saintes Femmes au tombeau. Or, cette possibilité me semble assurée et, dans ce cas, nous nous trouverons en face d'une représentation extrêmement précieuse de la Résurrection.

Un détail iconographique en augmente la valeur. Précisons

1. De Buck, *Matériaux pour... l'arch. de l'Égypte écol.*, pl. I.S. Une partie de cette image apparaît sur notre pl. XXXV, 2.

2. M. H. Stern, *Le culte et le baptême de Doua-Bagawat*, dans *Annales de l'École des Hautes Études*, t. 1907, p. 108 et s. J'ai écrit cette peinture inspirée par la procession des vierges qui, à la veille de Pâques, se recueillait auprès du tombeau des saints.

tout d'abord que la présence de trois femmes auprès du tombeau, et de plusieurs autres (deux ?) marchant à leur suite, signifierait que le peintre se laisse guider par le récit de Luc, qui, seul parmi les évangélistes, comme dans la Luc XXIV, 10. Les lumineuses et les petites vases-miroirs ou miroirs des trois femmes marchaient parfaitement, sans il ne manquait à une illustration parfaite du récit de Luc qu'un élément, mais essentiel : les « deux femmes en robes resplendissantes », qui, apparues devant les hommes, leur firent incliner le visage vers le terre, dans l'extase. Nous avons vu plus haut que cette vision théophanique était l'élément essentiel du récit évangélique de la résurrection. Aussi aucun illustrateur de ce texte ne pouvait s'empêcher, et depuis le 1^{er} siècle au VIII^e ou IX^e siècle, de représenter, et l'être céleste apparut aux théophantes. Dans une peinture de cette époque plus tardive (après le 1^{er} siècle), l'absence de cette figure excludrait à l'avance toute interprétation de l'image qui voudrait y reconnaître les Saintes Femmes au tombeau. Mais une peinture du 1^{er} siècle ou du 2^e siècle, convention iconographique qui, depuis le 1^{er} siècle, admettait pour l'envoyé céleste des visions théophantes l'apparence d'une robe. Les fresques de Doua seront donc justifiées d'avoir omis les personnages angéliques dans une scène ou, plus tard, ils deviendront obligatoires, et en conséquence à l'art de son temps une autre formule iconographique pour représenter la théophanie. C'est ainsi que l'acteur des fresques contemporaines de la synagogue, à Doua même, se servait de la formule sémitique de la Main Divine chaque fois qu'il avait à montrer l'intervention immédiate de Dieu dans le développement d'une vision d'Ézéchiel : la Main y transporta le prophète, c'est elle encore qui exprime les ordres divins adressés par Dieu.

Or, en supposant que le peintre du baptême, au VIII^e, fit un emprunt à l'iconographie antique de la théophanie, on serait en droit de reconnaître une signification des deux étoiles resplendissantes apparues aux Mages dans les deux étoiles minuscules qui brillent au-dessus du sarcophage. Le nombre de ces astres se trouve justifié par le texte de Luc et correspond au groupe des femmes sur le tombeau, qui ne s'explique lui aussi que par le texte de ce même évangéliste. D'autre part, l'imagerie antique pouvait lui suggérer le motif

Thomas, au prétoire, pour le Reniement de Pierre. L'un ou moins des types iconographiques établis par cette imagerie Jérusalemite garde invariablement un souvenir matériel du lieu de culte auprès duquel il avait été créé : c'est la liturgie avec les Myrophores, ou le tombeau vide de Jésus figure toujours la scène du *martyrium* du Golgotha fondée par Constantin¹. Nul doute, par conséquent, que ce groupe d'images étroitement solidaires et reproduites sur de nombreux monuments ne soit d'origine paléstinienne et ne provienne des *martyria* des Lieux Saints.

Je n'ai pas à revenir sur les signes iconographiques que nous ont fournis les images paléstiennes du Crucifiement, des Saintes Femmes au tombeau et de l'Incroyable de Thomas, avaient pour objet de montrer les théophanies du Christ lors de ces scènes évangéliques. Quant à la scène du Reniement de saint Pierre, où l'on ne voit plus de vision divine, comme dans les autres scènes de la Passion du cycle paléstinien, elle rejoint néanmoins le thème habituel des théophanies. Il me semble, en effet, que le succès surprenant que cet épisode soulignait en fait un moment de défaillance de l'apôtre, a connu tant à Rome qu'à Jérusalem, est dû principalement au miracle de la révélation faite à saint Pierre par le chant du coq : l'imagination populaire émerveillée a dû reconnaître *in galli cantu* une manifestation d'autant plus éclatante de la puissance divine que celle-ci fut rendue apparente aux hommes (à saint Pierre) par un oiseau². Il suffit d'observer le soin avec lequel toujours, depuis les sarcophages, les pratéens dessinaient et modelèrent le coq chantant auprès de l'apôtre et l'imagination parfois aussi démesurément grand que la bonne étoile qui guida les Mages.

Parmi les exemples conservés d'œuvres authentiques paléstiennes de cette iconographie de la Passion, aucun n'est antérieur au VI^e siècle. Mais, indirectement, nous sommes renseignés sur ses origines plus anciennes. On se souvient, en effet, que la mosaïque absidale de Sainte-Pudentienne à Rome, qui date des environs de l'an 400, introduit dans une vision de Majesté Divine dans la Jérusalem Céleste une représentation de la « Nouvelle Jérusalem ».

1. V. nos planches XVI, 1-3; XV, 3 et 6; LXI, 2; LXII, 3.

2. N'est-il pas significatif à cet égard que le sanctuaire qui commémore le lieu du Reniement de saint Pierre, à Jérusalem, avait été appelé *in galli cantu*?

fondée par Constantin, et de la suite de saint Pierre, et décorée de pierres et de perles que Théodose II lui fit le ravalement. A cette date déjà, une œuvre de l'art paléstinien, rattachée au culte des Lieux Saints, prend ainsi une place dans l'iconographie chrétienne, et, jusque dans la basilique romaine. Mais il y a mieux. Sur un petit groupe de sarcophages latins³ qui, s'ils sont plus jeunes que les sarcophages « de la Passion », ne sauraient cependant être postérieurs au début du VI^e siècle, on voit se déployer un groupe d'images sculptées tirées de la Passion. J'admets que, dans leur ensemble, ces cycles ont pu être composés sur place, peut-être en Provence, et que leurs auteurs se laisseront guider plus ou moins directement par le récit évangélique. De pareils cycles narratifs de la Passion ont pu se répandre, depuis le IV^e et le V^e siècle, indépendamment des cycles sibylliques qui seuls nous intéressent ici, parce que c'est dans ces derniers uniquement qu'on a des chances de reconnaître les traces d'une adhésion au culte des Lieux Saints, ainsi que l'époque et le lieu de leur origine. Mais l'iconographie de plusieurs scènes, dans ces cycles des sarcophages tardifs, porte l'empreinte d'une influence de l'imagerie paléstinienne. Elle est certaine dans plusieurs exemples de la scène des Saintes Femmes au Tombeau (variantes de l'édicule mort⁴), et probable dans les images du Baiser de Judas et de la Prière de l'Incroyable⁵, qui s'apparentent étroitement aux mêmes scènes sur les mosaïques de Saint-Apollinaire-le-Nouveau et appartiennent donc à l'art oriental dans la mesure où ces mosaïques peuvent lui être attribuées. Quoi qu'il en soit d'ailleurs, les scènes des Saintes Femmes au Tombeau suffisent à prouver l'existence de prototypes paléstiens vers 400 au plus tard.

Enfin, une étude récente a rendu vraisemblable l'origine paléstinienne des images d'un autre groupe de sarcophages occidentaux de la fin du IV^e siècle. Sur une frise mérovingienne on y voit se succéder plusieurs miracles, l'épisode d'An

1. Wilpert, *Sarcophagi*, Texte, tome I, p. 306-331 et fig. 204-208; Abb., pl. CCXXXIII, 6 et pl. CCXXXVIII, 1. Garnaud, l. c., p. 115, 13, 304, 4.

2. Wilpert, dans *Rev. arch. inst.*, 2, 1925, p. 39 et s., pl. XV.

3. Sarcophage à Saint-Gabriel à Mâcon et un autre, disparu, qui se trouvaient au Valentin : Wilpert, *Sarcophagi*, p. 310-331 et fig. 204, pl. CCXXXVIII, 6. Garnaud, l. c., p. 115, 13 et 304, 4.

4. Sarcophage à Servigny : Wilpert, dans *Rev. arch. inst.*, 2, 1925, p. 37, pl. c., pl. XV, 2.

Zachée et l'Entrée à Jérusalem¹. C'est par ce dernier sujet que commencent souvent le cycle de la Passion. Or, sur ces sarcophages, il y a les caractères iconographiques qu'on lui verra à partir du *v^e siècle* sur les images syro-palestiniennes, de sorte que ces reliefs ajoutent un témoignage indirect, mais certain, en faveur d'une iconographie palestinienne de la Passion dès la fin du *iv^e siècle*. Tout compte fait et d'après la date plus avancée des documents originaux peints dans la Palestine, nous pouvons donc en placer les débuts dans la deuxième moitié de ce siècle. Le cycle romain et le cycle palestinien seraient ainsi sensiblement contemporains, et ce synchronisme ne viendrait que confirmer la communauté de leur source d'inspiration : le culte des Lieux Saints de la Passion, à Jérusalem.

Ces deux cycles, au *iv^e et v^e siècle*, ne comprennent qu'un petit nombre de scènes choisies en partant de principes différents. Le cycle initial des sarcophages, d'une composition qui ne pouvait se justifier qu'en fonction du culte des princes des apôtres, fut abandonné par la suite ; et même sur les sarcophages il se vit transformé et écarté par des éléments du cycle palestinien, qui depuis le *v^e siècle* s'imposa à la chrétienté entière.

Tandis que sur les sarcophages occidentaux on voit, dès le *iv^e siècle*, les différentes scènes de la Passion rapprochées sur le même monument, où elles forment des chaînes de cycles (du type romain ou palestinien), nous ne possédons aucun exemple conservé du cycle palestinien reproduit sur une œuvre orientale antérieure au *vi^e siècle*. Car il semble bien que ni la *l'ipsothèque de Brescia* (fin du *iv^e siècle*), ni le *diptyque de Milan* (*iv^e siècle*)², ni même les *portes de Sainte-Sabine* (*iv^e-v^e siècle*), qui offrent des séries d'images de la Passion, ne puissent revendiquer pour celles-ci une origine palestinienne. Ces trois cycles archaïques, quels qu'aient été leurs prototypes, ressemblent davantage à des illustrations idéologiques. Il est probablement significatif, d'autre part, que partout, dans l'art paléochrétien, les scènes de la Passion soient plus rares que les images de l'Enfance et des miracles et que, dans aucun pays chrétien, on ne trouve d'église auto-

riétaire au *iv^e siècle* avec des peintures murales liées à la Passion et qui forment parfois une chaîne monumentale de la Pentecôte du *v^e siècle*, à *Sainte-Marie-Majeure de Rome* et à *La Courbe de Toulon*. Les fresques des chapelles de l'église commencent tout le cycle de l'Enfance, mais sans pour autant de la Passion. Et même lorsque, sur deux chapelles de *Terrace Sainte*, qui datent du *iv^e siècle*, on voit deux cycles à côté du Crucifiement, une *Palmation* et *Saintes Femmes au Tombeau* et une *Ascension*, on ne saurait affirmer que ces scènes rapprochées ne pour signifier que l'Enfance et le Crucifiement ont été peints à une même époque, mais que les images des *Lieux Saints* soient, après ensemble dans un monument commémoratif quelconque de la Palestine.

Ce sont toutefois deux cycles au *iv^e siècle* qui nous attirent que l'art monumental s'était occupé, à son tour, des thèmes de la Passion³, et alors les deux cycles se rapprochent en même temps cette séparation du cycle évangélique en groupes distincts de l'Enfance, des Miracles et de la Passion, qui nous a semblé typique pour l'imaginaire des martyrs des Lieux Saints avec son thème général des *l'ipsothèques de Brescia*, c'est une église de Palestine, que nous retrouvons dans *Saint-Serge à Tarse*, qui offre l'un de nos deux exemples. D'après *Choricius*, la basilique y avait figuré, après un groupe de scènes l'Enfance et un autre, trois groupes, respectivement : les Miracles, une troisième série de peintures dédiées, elles, à la Passion. Elle contenait au moins les sept que nous citons : *Trahison de Judas et Arrestation*, *Jugement de Pilate*, *Crucifiement*, *Saintes Femmes au Tombeau*, *Ascension*. Ces mosaïques n'existent plus, mais à en juger d'après leur iconographie, cette œuvre de *Tarse* surait les types établis en Palestine, plus exactement dans les martyria des lieux saints, y compris le Crucifiement. Il faudrait à présent que les décors de ces martyria puissent fournir un modèle de cycle tripartite complet, nous offrant aussi un modèle de cycle tripartite complet, nous offrant notamment la partie relative à la Passion. Sans pouvoir le démontrer, disons que cela paraît d'autant plus probable

¹ *Martini* *Icones*, *Sur l'origine des sarcophages chrétiens du type byzantin*, dans *Mémoires d'Art et d'Arch.*, t. V, 1906, p. 301 et s.

² *Diptyque en ivoire du v^e siècle*, *Conspectus*, t. 2, pl. 435.

³ Un texte nous rappelle à la même époque : c'est un bas-relief qui se trouve à *Syngada* à *Chypre* signalé des représentations de la Passion du Christ, sur une *Nativité* au-dessus, dans les *Épîtres*, ainsi que dans les *passions*, sur les *lignes* et les *vêtements* : *Mand.*, III, 46.

⁴ *Guarison*, *L'Église*, Mars 1, 72-73 et s., et *Flavien*, p. 20 et s.

⁵ *Milleville*, *Journal de l'Égypte*, p. 44, 125, 126, 127, 128, 129.

passé le XI^e siècle que les sujets de la Passion du Christ, contemporains aux lieux de culte les plus importants et les plus fréquentés de la Terre Sainte. Plusieurs d'entre eux étaient en outre si rapprochés topographiquement que leurs images particulières formaient des groupes étroitement unis : le pèlerin à la croix constante du Christien et des Saints Femmes au Tombeau, qui se rattachent conjointement aux sanctuaires comme du Golgotha (comme l'Eglise commémorait de Nazareth pour fournir le modèle des scènes accomplies de l'Annonciation et de la Visitation). C'est en partant du même principe que l'Eglise de Son aurait pu transmettre à la tradition iconographique simultanément les images de la Cène, de l'Apparition aux apôtres avec Thomas et de la Pentecôte, et favoriser ainsi la formation d'un cycle élaboré des épisodes de la Passion.

On aurait pu espérer que les treize scènes de la Passion, sur les mosaïques du VII^e siècle à Saint-Apollinaire-le-Nouveau¹, pourraient nous éclairer sur les cycles analogues des martyria de Jérusalem. Mais, telles comme elles se sont actuellement dans l'état monumental de leur époque, et ne pouvant être comparées à des peintures monumentales palestiniennes, ces mosaïques de Ravenne ne sont presque d'aucun secours pour notre étude. Certes, plus d'un trait de leur iconographie semble évoquer des modèles palestiniens (la rotonde du Saint-Sépulchre, le Christ barbu dans toutes les scènes de la Passion et rien que dans ces scènes, les scènes avec Judas et les deux Apparitions après la résurrection), mais sans parler de l'éventualité d'un intermédiaire inconnu, la forme architecturale de la rotonde du Saint-Sépulchre qui diffère du type consacré par l'iconographie palestinienne, le prototype oriental aurait pu être un monument illustré tout aussi bien qu'un cycle monumental. Nous n'inversons donc que la conception générale du cycle, à Saint-Apollinaire, qui plaide, elle, en faveur d'une influence des peintures murales des martyria des Lieux Saints. On se souvient, en effet, que l'histoire évangélique y est présentée sous l'aspect de deux séries égales de scènes liées, face à face, sur les murs longs de la nef : l'une étant consacrée aux Miracles et aux Paraboles, l'autre à la Passion. Autrement dit, avec toute la netteté voulue on y a appliqué le système des théophanies

propre en cycles distincts, que nous devons remonter à l'art des martyria. Saint-Apollinaire offrait l'exemple le plus complet de cette façon de concevoir l'histoire évangélique, dans un sanctuaire, s'il avait consacré sa décoration du mur Est et de l'abside qui, comme à Sainte-Marie-Majeure et à Saint-Gall, nous reconstitueraient volontiers un cycle de l'Enfance (v. supra). C'est en considérant les thèmes présents des deux cycles distincts de Saint-Apollinaire, qu'on pourra y entrevoir derrière ces images de la Passion un schéma à la disposition murale des martyria des Lieux Saints.

Pour la même époque le témoignage de Péraltine est peu qu'incertain, en ce qui concerne le cycle de la Passion² et il faut arriver au VIII^e siècle pour en retrouver des exemples sûrs. Je pense aux fresques du chœur, à Sainte-Marie-Ambrose, où nous avons déjà relevé un cycle théophanique qui comprenait dix scènes de l'Enfance et dix autres scènes postérieures entre la Passion et les Apparitions après la résurrection³. Malgré l'état fragmentaire des peintures, cette composition bipartite du cycle nous ramène aux mêmes problèmes, et on y observera même un développement, singulier pour cette époque, de la partie consacrée à la fin de la vie du Christ. La place importante réservée aux Apparitions souligne le thème théophanique de l'ensemble. Ces peintures datent du début du VIII^e siècle et, comme nous l'avons rappelé déjà, appartiennent à l'art grec. Elles avaient été peints, au même endroit, d'un autre cycle évangélique, qui comprenait également des scènes de la Passion (il est donc permis de bien remonter la création de cet exemple d'une Passion monumentale au VII^e siècle au plus tard). Le même pape Jean VII qui fit peindre les murs de ce chœur de Sainte-Marie-Ambrose fit exécuter les mosaïques de l'abside qu'il érigea à la Nerve, dans une dépendance de Saint-Pierre du Vatican. Les dessins Grimaldi, d'après ces peintures disparues depuis, montrent plusieurs scènes de la Passion figurées à la base d'un cycle évangélique important⁴. Nous avons signalé plus haut les nombreuses images qu'en y avait rattachées à l'Enfance et les quelques Miracles qui leur font suite. Les épisodes qui se rattachent à la Passion n'y occupent qu'une partie de l'un

1. Ce n'est que par déduction qu'on peut en supposer l'existence dans le cycle de cette église, l'état d'état actuel (v. p. 280).

2. V. supra, p. 244.

3. Van Duijn et Crocker, I, p. 299 II.

4. M. van Duijn, *Elaboration*, p. 174.

5. Van Duijn et Crocker, I, p. 299-302.

Dans les Balkans, la nécropole paléochrétienne de Sofia-Serdica offre deux exemples de chambres funéraires décorées selon le même principe¹. L'un des deux monuments pourrait dater de la fin du IV^e siècle ou du début du V^e. Il se présente ainsi en tête de tout le groupe des décorations apostoliques communes. Comme à Home, on n'y trouve que des croix triomphales, plus grandes et plus petites, fixées au milieu du linteau et au milieu de chacune des parois du tombeau. La deuxième sépulture, plus tardive (VI^e siècle), réserve le même emplacement aux croix, mais leur ajoute, en dehors d'un couple de poëmes symétriques, une longue inscription qui fait le tour de la chambre sépulcrale, à la hauteur de la corniche. L'emplacement en est exactement le même qu'à Kertch, malheureusement l'auteur de l'aquarelle qui figure est hypogée, inaccessible actuellement, ne s'est pas donné la peine de reproduire exactement ce texte. On ne saurait rien dire, par conséquent, sur son contenu², mais le rapprochement avec les œuvres conservées, celles de Kertch et d'autres qu'on verra plus loin, nous permet de supposer qu'à Sofia aussi « l'état un psaume prophétique ou une invocation ».

Après ces mausolées certains, je citerai une chapelle à Assiout³, installée par des moines coptes à une époque indéterminée dans une grotte sépulcrale pharaonique. Aussi rigoureusement anticonques que les décorations de Kertch, Home et Sofia, les murs de cette chapelle n'offrent en fait d'ornement qu'une inscription unique, qui, remplaçant la corniche, fait le tour de la grotte. Elle reproduit une interminable invocation à la Trinité, à Adam, Ève, Marie, aux prophètes, « juges »⁴, martyrs et à divers saints locaux. Je ne sais si ce petit sanctuaire avait une destination sépulcrale. Ce n'est pas certain. Mais cette manière de sanctifier les murs au moyen d'un texte de prière semble bien empruntée au décor funéraire.

Les trois chapelles de Baoult qui adoptent un type de décoration semblable ne sont sûrement pas sépulcrales : elles

¹ MARIUS, *loc. cit.*, p. 5 et p. 48 et s. L'inscription n'a pas été transcrite en temps utile.

² M. MARIUS (*loc. cit.*, p. 48) se contente de dire qu'elle présentait « une acclamation pieuse d'un fils à son père ». Mais il y a tout lieu de croire que l'inscription n'a pas été déchiffrée lors de sa découverte, et il s'agit d'un premier et tentatif de transcription, ainsi que l'implémentation, pour compléter un contenu différent.

³ GÉDÉAT, *deux Annuaire de l'Égypte*, 9, 1908, p. 229-231.

neur font assister par conséquent à un transfert dans des églises de suite d'un procédé de décoration qui était destiné primitivement aux mausolées, et qui est ainsi d'origine anticonque. Dans la chapelle (9^e), le tour des murs est orné par l'imitation d'un socle en marbre polychrome. Les ornements s'inscrivent à la hauteur de la corniche ou de l'arcade de l'ancien Testament, aux saints ; les corniches de la corniche. Au-dessus de cette zone d'ornement et d'inscription, les murs sont laisses en blanc, et sur ce fond qui servait à détacher les textes de quelques autres inscriptions et plusieurs grandes croix triomphales qui marquent, les situations de l'axe de l'église, les autres les cadres des fenêtres. L'attention de l'œil est ainsi rendue évidente, et, à ce titre, il est évident que la légende EMMANOÛHA, qui nous rappelle les scènes prophétiques, se lie à côté de la plus importante des croix, tracée au-dessus de l'entrée.

C'est un programme presque identique que nous trouvons dans le décor de la chapelle 129 de Baoult⁵, plus modeste et plus petite que la précédente : une bande ornementale à la hauteur de la corniche est accompagnée d'une inscription qui fait le tour de la chapelle. Ici encore, comme à Assiout, c'est une longue invocation à Dieu et aux saints. Une seule image en dehors et au-dessus de cette zone d'ornement et d'inscriptions : en face de l'entrée, une immense croix dressée. Cette fois, elle est accompagnée de la fameuse formule NIKE inspirée par la vision constantinienne. D'ailleurs, l'image d'un empereur, Constantin à coup sûr, représente à elle, fait allusion aux origines de cette légende et nous rappelle qu'à Baoult, à l'époque de ses peintures, la légende constantinienne s'était emparée de l'onomatopée de la croix triomphale, en faisant ajouter au signe de la croix du Golgotha la légende de la vision du Pont Milvius. Il ne s'agit toutefois

⁴ GÉDÉAT, dans *Mémoires de l'Institut de l'Égypte*, XI, 2, 1898, p. 103 et s. 43. EYSEN, *Égypte*, XI, 29 (ou Home, 14, 29) qui rapporte que dans ce texte, après sa découverte, on mit l'axe de la croix du Seigneur sous la forme de l'unité, par conséquent, il y avait des images de saints, mais les croix, dans les fenêtres, sur les murs, les colonnes, etc.

⁵ GÉDÉAT, *loc. cit.*, p. 112 et s.

que d'un dérivé de l'icônographie de la croix triomphale à la manière paléstinienne, car le signe de la vision constantinienne n'a commencé à être identifié avec une croix qu'à partir du ^{vi} siècle seulement, tandis que la croix du Golgotha a fait son apparition en iconographie dès avant 300. Sainte-Paulienne, Relomus surtout, dans ces deux chapelles de Basout, les légendes qui accompagnent les images des croix : que ce soit EMMANOÏMA ou NIKA qu'on ajoutait au signe lui-même, on faisait apparaître ainsi la puissance divine contenue dans la croix et dans son image, on soulignait son rôle apotropaïque dans ces décorations.

Enfin, une troisième chapelle de Basout, celle qui porte le n° 27^b, avait une décoration semblable. Certes, le socle y portait quelques médaillons avec des figures qui étaient probablement des personnifications de vertus. Mais, en dehors de ces figures qui n'avaient rien de sacré, le décor restait strictement anticonque. Ici encore, une bande ornementale formait corniche sur tous les murs, et une longue invocation, tracée au-dessus de cet ornement, faisait avec elle le tour de l'atrium. Quant au haut des murs, on y retrouvait le fond blanc uni sur lequel se détachait, cette fois, non pas les croix normales, mais, au milieu de chaque mur et entre les fenêtres, l'ankh égyptien dans son adaptation chrétienne, qui peut être considéré comme un équivalent copte de la croix triomphale. Ces images de l'ankh, sur les murs de la chapelle copte, étaient accompagnées de représentations de l'aigle symbolique, qui représente au plus nettement que jamais la Trinité triomphante : l'aigle de Basout porte au-dessus de sa tête, dans des couronnes de laurier, les lettres A et Ω trois fois répétées, en imitant le motif de l'icônographie officielle de l'Empire, qui faisait élever de la même façon par l'aigle romaine, l'image laurée du souverain triomphateur. Image rarissime de la Trinité, cette figure, comme celle de l'ankh substitué à la croix triomphale, ne nous intéresse ici qu'en tant que signe de la puissance divine, préposé dans la chapelle copte à la garde des murs et des ouvertures de l'atrium : variante suggestive

des décors apotropaïques et qui continue la fonction religieuse à laquelle étaient destinées ces figures.

La date de ces chapelles coptes n'a pas été précisée jusqu'ici. Mais les chapelles 19 et 27 ne sauraient être postérieures au ^{xvi} siècle. Chronologiquement, elles avaient donc de près les pendules apotropaïques des hypogées auxquelles ces croix ou monastères empruntent ce type de décoration peinte. La chapelle 28 de Basout et celle d'Assout pourraient être postérieures.

Mais c'est un groupe d'œuvres cappadoциennes qui nous apprend surtout que l'usage de ce genre de peintures soit prolongé bien au-delà des derniers siècles de l'antiquité. Je pense aux chapelles rupestres des environs de Iconium et de Esmir, à d'autres situées à Zile et près de Tchesme. Ici, dont les décorations peintes offrent surtout des croix, des inscriptions et des ornementations¹. Des croix de toutes les dimensions, et parfois immenses, y occupent le plafond, se dressent sur les murs des absides, remplissent les arcades des arcades. De nombreuses légendes, qui reproduisent soit des jaumes, comme à Basout, et alors elles se développent tout au long de la corniche conformément à la tradition que nous avons pu suivre depuis le ^{vi} siècle, soit des invocations plus brèves, proclament la puissance protectrice de la croix. Comme les figurations graphiques de la croix, ces légendes tracées sur les murs cherchent à réitérer cette puissance dans le local qu'elles décorent. L'absence de toute image figurée dans plusieurs de ces chapelles les a fait attribuer à l'époque iconoclaste. Le rapprochement avec des œuvres bien antérieures, mais également antérieures, est de nature à rompre cette hypothèse. Sans doute, le genre des compositions déployées les classe parmi les œuvres très postérieures aux fresques de Basout. Mais rien n'oblige à rattacher à l'époque iconoclaste des peintures qui ne font que reprendre, à un moment non précis du haut moyen âge, un type de décoration établi depuis le ^{vi} siècle. D'ailleurs, quelques-unes de ces décorations cappadoциennes comprennent un certain nombre d'images de saints : ce n'est donc pas en

1. Ibid., p. 249 et s.

2. Par contre, l'aigle en tant que symbole du Christ (Apoc. XII, 18) est assez fréquent, surtout en Egypte. Seebovowaki, *Hell u. bypt. Kunst*, p. 78; *Catal. du Musée de Paris, Égypte*, pl. XVII. Cf. aussi, *Catal. du Musée de Paris, Égypte*, pl. XII et s. Ponszaville, dans *Mélanges Fati*, avant de Beyrouth, V, p. 137, 176. Roussier, *Et. sup.*, p. 67, 119.

3. *Iconographie*, t. I, p. 42, 30, 142, 504 et s., 581 et s., et p. 22, 27, 128 et s., pl. 124, 125. — A titre exceptionnel, des images de saints proviennent, comme signes apotropaïques, les croix trinitaires, à côté des jaumes de la croix et, dans certains cas, des jaumes de la croix. Cf. Roussier, *Et. sup.*, p. 67, 119.

de la croix triomphante. La grande popularité du thème, qui n'est que normale étant donnée l'importance prise de bonne heure par le culte de la croix, a eu pour conséquence la création parallèle de plusieurs types iconographiques, sensiblement équivalents, j'imagine qu'en bien des endroits les artistes ont apporté des interprétations personnelles aux modèles qu'ils recevaient de Jérusalem, et qu'il serait vain par conséquent de chercher dans toutes les œuvres de cette époque des mutations directes de prototypes du Golgotha. Mais les œuvres palestiniennes authentiques, telles que les ampoules, nous certifient d'autre part que la tendance à varier l'expression iconographique du thème de la théophanie sur la croix « était manifestée déjà à Jérusalem ; d'où il résulte qu'on ne saurait refuser l'origine palestinienne à plus d'un type à la fois des images de la croix ou du Crucifiement, sous prétexte qu'ils étaient plusieurs.

Rien que sur les ampoules, nous voyons ainsi plusieurs variantes de ce thème : croix ordinaire en barres étroites et égales (pl. LXI, 1) ; et croix formée de feuilles de lauriers (pl. LXI, 2 et LXII, 1) ; au-dessus de la croix une image du Christ, mais soit un buste enroulé dans un *elpeus* (pl. LXI, 1), soit un buste sans médaillon (pl. LXI, 2) ; soit le Christ saignant dans une auréole étoilée ovale (pl. LXII, 1) ; Jésus sur la croix est généralement entouré des deux larrons crucifiés, et le bois de la croix y est adossé par deux pélerins agenouillés ; mais parfois des anges viennent remplacer les larrons et les fidèles (pl. LXII, 1). Ajoutons que, sur la médaille-annulette publiée par Schumberger¹, le Christ est représenté en pied devant la croix, et que le reliquaire en bois du Musée Sacro du Vatican (pl. XLVII, 1), encore plus favorable à l'image « historique », introduit dans son cycle palestinien une scène du Crucifiement qui rappelle la fameuse miniature de Rabula (586) : un Christ en *colobium* devant la croix, deux larrons crucifiés, le porte-lance et le porte-épée² ; enfin, la Vierge et saint Jean, entre Jésus et les

1. Schumberger, dans *Byz. Zeit.*, 2, 1899, p. 197 et s.

2. Ces deux personnages avec leurs instruments attribués, et le coup de lance porté au flanc du Christ ont été leur succès chez les iconographes, à leur qualité de témoins oculaires de la théophanie du crucifiement et à la symbolique du sang et de l'eau qui coulaient du flanc de Jésus. On trouve tout cela dans les copies de saint Cyrille de Jérusalem qui nous ont été recueillies, mais, je salue, dans d'autres textes, de nature religieuse de l'empire palestinien primitif, *s. palest.*, XII, 8, 20 et s., 29 ; *Mess.*, P. G., 32, 781-782, 787 et s., 816-818.

larrons. Bref, on constate que, vers le VI^e siècle tout au moins, l'iconographie de la Passion, en Palestine même, offrait une variété curieuse de types parallèles et d'inspiration, assez différente.

On ne saurait donc s'étonner en retrouvant, dans les peintures des absides de certaines églises archaïques, plusieurs de ces types qui vont de la composition absconde et schématique à la scène d'allure historique, et qui les unes et les autres semblent se rattacher à la tradition palestinienne. Comme le montrent les images sur les ampoules et reliquaires de Terre Sainte, l'une de ces versions n'en excluant pas une autre, de sorte que chacun des groupes de monuments que j'évoquerai tout à l'heure pourrait s'inspirer d'une peinture d'abside, dans un sanctuaire de Jérusalem, sans comporter une dérivation analogue pour un autre groupe d'images absconides.

Une première version — croix dressée seule dans la voûte de l'abside, d'un dessin qui rappelle les croix des décorations apotropaïques — a connu un succès considérable à Byzance, aux environs du VI^e siècle. On en a signalé la présence dans l'abside de Sainte-Trinité à Constantinople, de Sainte-Sophie à Salonique, de la Dormition à Nicée¹. Mais déjà vers 430 saint Nil recommandait de limiter à une croix la décoration de l'abside², et le texte où l'on puise ce renseignement a été écrit au Mont-Sinaï, c'est-à-dire dans l'aire d'influence directe de l'art palestinien. L'hypothèse de H. K. H. offre un exemple conservé d'une croix semblable, dans une petite abside du V^e siècle, et là encore, comme on l'a vu en Égypte et en Cappadoce qui fournissent des images analogues, mais postérieures, on se trouve dans des provinces qui subirent pendant longtemps l'ascendant de l'iconographie palestinienne.

C'est plutôt la croix de la théophanie de 351, également palestinienne, que saint Paulin fit représenter dans l'abside de la basilique Saint-Pierre, à Nola, dans les dernières années du IV^e siècle³, tandis qu'à Rome vers 400 les décorateurs de l'abside de Sainte-Pudentienne y reproduisirent, nous l'avons rappelé plus haut, la croix votive réelle du Golgotha. Enfin, toujours en Italie, mais entre le VI^e et le VIII^e siècle, c'est-

1. Walter George, *The Church of St-Etienne at Constantinople*, 1912, pl. 17. Dierckx, *Le Triclinum et Salomon, Mon. chrét. de Salomon*, pl. NII. Th. S. 100. *Die Katakomben-Kirche von Nikia*, 1927, p. 29, pl. XX.

2. *Epist.*, 4, 41.

3. *V. supra*, p. 279.

4. Paulin, *Epist.*, XXXIV, 16, ad. Hertel, p. 268.

basaut : une Vierge trônant avec l'enfant en occupe le milieu, deux apôtres et les deux saints locaux les encadrent (et l'un d'eux, saint Quiricos, est représenté en orante, sous cette théophanie du Crucifiement, comme saint Apollinaire l'est sous la théophanie de la Transfiguration). L'analogie est complète, et il n'y a que les portraits des donateurs, à Sainte-Marie-Anlique, pour lesquels les décors des absides orientales, avec théophanie-vision, n'offrent point de pendant immédiat sur les monuments conservés.

Ainsi, les deux fresques de la grande église romaine, tout en nous faisant connaître des images absidiales de la théophanie du Crucifiement (dont les chapelles de Ravuit et les sanctuaires archaïques grecs ne conservent plus aucun exemplaire), se laissent ranger, au même titre que les autres théophanies-vision des abades orientales, parmi les reflets des peintures murales palestiniennes. Etant donné leur sujet, le prototype qui les inspira est à supposer dans l'abside de l'un des sanctuaires du Golgotha, tout comme les modèles premiers des autres images absidiales de la croix-théophanie, que nous venons de passer en revue.

CHAPITRE VII

DE LA DÉCORATION DES MARTYRIA À LA DÉCORATION DES ÉGLISES

Dans les derniers chapitres consacrés à l'architecture, nous avons essayé de montrer comment le *martyrium* s'était transformé en église de culte normal ou, mieux, ce que l'église ecclésiastique devait à l'architecture des *martyria*. Le même problème se pose pour les images qui décoraient les murs et les voûtes des sanctuaires du culte des reliques, corps saints et lieux saints. Les décorations des églises normales doivent-elles quelque chose aux décorations des *martyria*, et en quoi exactement cette influence possible s'est-elle manifestée ?

Une difficulté surgit lorsqu'on tente de sortir de plus près ce problème, nous l'avons connue en étudiant la transformation du *martyrium* en église : la ligne de démarcation entre ces deux catégories d'édifices ne se laisse pas tracer avec précision en présence des monuments peints du *v*^e au *viii*^e siècle. L'incertitude est plus grande encore lorsqu'il s'agit des décorations murales, parce que les *martyria* ont des décorations d'édifices qui ne seraient que des *martyria* et infime, et que, dans la plupart des cas, nous sommes amenés à opérer avec des exemples de peintures fixés dans des édifices qui tiennent à la fois du *martyrium* et de l'église. Or, si le témoignage de ces œuvres suffit pour établir une liste des principaux sujets iconographiques qu'en avait l'habitude de représenter dans les *martyria* (voir les chapitres précédents), il est insuffisant pour arrêter, par exemple, le programme iconographique et pour affirmer, par exemple, que telle image ou tel groupe de figures s'en trouvaient exclus. En effet, la décoration d'une église-*martyria*, si elle doit quelque chose à l'imagerie particulière des *martyria*, peut

avoir retenu parallèlement des éléments de la décoration des églises ordinaires, et la distinction nette entre les deux parties constitutives est rendue d'autant plus difficile que l'imagerie des *martyria*, on l'a vu, s'associe couramment à des sujets christologiques (tr. 5) il en est ainsi, comment répondre à la question des influences possibles de la décoration des *martyria* sur celle des églises, à la fin de l'époque que nous envisageons principalement dans cette étude ?

Éliminons tout de suite un petit nombre de cas où l'influence des décorations de *martyria* est certaine : les scènes de la passion des saints et de leurs miracles, les figurations des martyrs rapprochés de la croix triomphale, leurs portraits, et, surtout, ceux qui les figurent en orante, s'inspirent en principe de modèles créés pour la décoration des *martyria* de ces saints¹.

La Vierge orante des absides des églises doit avoir la même origine. Il ne s'agit certes pas de faire dériver des décorations des *martyria* toutes les Vierges absidiales, ni toutes les Vierges orantes. La Vierge trônante, en reine-mère, qu'on aperçoit dans les absides à partir du ^x^e siècle (Pirenzo), n'est qu'une réplique de l'image absidiale plus ancienne du Christ en majesté. Elle ne nous occupera point dans cette étude. Les plus anciennes images de Marie en orante restent aussi en dehors de notre sujet : celle de la dalle de Saint-Maximin, en Provence², ou, représentée seule, elle figure, dit la légende, l'une des diaconesses du temple de Jérusalem ; celle du *Cometerium Majus* (pl. XXXII, 1), où Marie fait le mouvement de l'orante, tandis que l'Enfant se tient immobile devant sa mère (la destruction de la partie inférieure de cette fresque empêche de savoir si Jésus était assis sur les genoux de Marie). Ces deux figurations célèbres n'appartiennent pas à l'art des *martyria*, mais la fresque de la catacombe, contemporaine des plus anciens portraits des martyrs, se rattache à l'art funéraire, et, liée entre deux monogrammes du Christ (qui sont des équivalents de la croix), elle s'apparente aux figurations symboliques des martyrs rapprochés du signe triomphal du Christ. Comme ces saints, comme les défunts mis en présence du Christ ou de sa croix, Marie lève les deux bras et adopte ainsi le mouvement de l'iconographie typique des martyrs. Et, sur ce dernier point, même rencontre avec

la dalle de Saint-Maximin : Marie diaconesse prie dans le Saint des Saints, comme l'orante d'un graffiti creusé (il s'agit d'une chrétienne défunte) prie devant le Christ d'une église idéale qui est la Jérusalem Céleste, comme les martyrs de la coupole de Saint-Georges à Sébaste prient dans d'autres églises abstraites qui symbolisent la même cité intelligible. Bref, les deux Vierges-orantes antiques ne sont pas sans rapport avec l'imagerie des *martyria*. Mais bien plus étroits sont les liens qui unissent celle-ci aux Vierges-orantes des absides des églises byzantines.

Deux fresques de Bézout (pl. LVI, 1 et 2) en offrent les exemples monumentaux les plus anciens, auxquels il faut joindre les reproductions d'images absidiales semblables, sur les reliefs des aigoules palestiniennes (pl. LXI, 3 et 6), et de la porte de Sainte-Sabine (v. supra, p. 198). Les deux fresques coptes rattachent la Vierge orante à la scène de l'Ascension, mais les autres images prouvent que ce lien n'était pas obligatoire. On se rappelle, en effet, que sur les ampoules comme sur la porte, la Vierge est encadrée soit des douze apôtres, soit de deux apôtres, soit enfin de saint Jean-Baptiste et de Zacharie, le geste de l'orante prêt à Marie, dans cette série d'images, n'appartenait donc pas exclusivement à l'iconographie de l'Ascension. En outre, l'un des peintres coptes qui semble introduire la Vierge orante dans cette scène évangélique, s'en détache en même temps par l'interprétation des figures des apôtres. Je pense à la fresque de la chapelle 17 (pl. LVI, 1), où la Vierge est encadrée des douze disciples du Christ, immobiles et rapprochement frontaux, tandis que dans les images normales de l'Ascension qui imitent la fresque de la chapelle 46 (pl. LVI, 2), leur extase est rendue par des attitudes mouvementées. En revanche, la rangée des douze apôtres frontaux se retrouve dans une autre peinture absidiale de Bézout (chapelle 42) où cependant la Vierge orante est complacée par une Vierge trônante, avec l'Enfant auquel elle donne le sein, une médaille de dévotion orientale montre la même rangée d'apôtres, figés de part et d'autre d'une Crucifixion³. Enfin une grande mosaïque du ^{vii}^e siècle à Rome, dans l'abside de l'église-musée Saint-Venance, ou Latran (pl. XLIII), figure une Vierge orante qui a au-dessus d'elle une vision céleste du Christ, et qu'encadrent des apôtres et des saints figures debout

1. V. supra, les chap. I et II du deuxième volume.

2. Le BLANCH, *Insur. chrét. de la Gaule*, II, p. 277, n° 432.

3. MARRUCCI, *l. c.*, pl. 479, 1. V. aussi la Vierge orante de l'église où présepte de Jean VII, p. 103-104.

et de face : l'ordonnance de la composition est la même qu'à Baoult, mais il n'y est plus question d'aucune scène historique concrète.

Il s'agit certainement dans tous ces exemples, comme sur la porte de Sainte-Sabine et sur l'ampoule palestinienne, de compositions symboliques, qui, inspirées ou non par des événements historiques précis, ont pour objet principal de représenter une vision divine et les témoins de cette vision (v. supra, chap. IV et V). La Vierge-orante, dans ces images abstraites ou dérivées de peintures d'absides, est le témoin principal de ces théophanies, et c'est à ce titre qu'elle a hérité des martyrs cet emplacement central, dans la conque du sanctuaire. Déjà saint Apollinaire orante, dans l'abside de son *martyrium*, venait s'adjointer ainsi en quatrième tenon de la théophanie du Mont-Thabor (pl. XII, 1) : et la composition de la mosaïque ravennate, par la juxtaposition d'éléments historiques et abstraits, annonçait les peintures murales des absides de Baoult et de Saint-Venance. En passant de Saint-Apollinaire-in-Classis à ces œuvres on ne voit en somme que la Vierge prendre la place du martyr. Cette adaptation a dû se faire dans les sanctuaires commémoratifs de Palestine, là surtout où, dans l'événement évangélique commémoré par le *martyrium*, la Vierge apparaissait à la fois dans le rôle de sainte titulaire du sanctuaire et, en tant que Théotoκος, agent de l'Incarnation réelle, c'est-à-dire de la théophanie par excellence. A en juger d'après les peintures et les reliefs que je viens de rappeler, l'octogone de l'Ascension, au sommet du Mont des Oliviers, a été parmi ces *martyria* où on a dû créer une composition monumentale avec la Vierge orante. Mais dans d'autres sanctuaires marioniques, qu'on ne saurait préciser pour l'instant, d'autres images analogues, mais indépendantes, ont dû être créées parallèlement, et c'est d'elles que dérivent sans doute quelques-unes des compositions de Baoult, des ampoules, celles de Sainte-Sabine et de Saint-Venance.

A la faveur du succès moult du culte de la Vierge, ces formules iconographiques, avec la Vierge orante comme d'autres, avec la Vierge trônante, dont une variante qui la montre entourée des mages provient presque sûrement de Bethléem¹, passèrent vite des *martyria* palestiniens aux églises du monde

entier. Dans les pays byzantins en particulier, une fois entré dans l'abside, l'image de la Vierge orante ne la quitta plus jusqu'à la fin du moyen âge, et cela aussi bien dans les églises dédiées à la Vierge (par exemple la « Nouvelle Eglise » de Basile I^{er} à Constantinople que dans des sanctuaires consacrés au Christ et aux saints (par exemple la chapelle archiepiscopale de Ravenne dédiée à Saint-André, pl. XXIX, 2 ; Sainte-Sophie de Kiev, etc.). Il est possible que la mosaïque du IX^e siècle, à la « Nouvelle Eglise » de Basile I^{er}, ait contribué au rayonnement de la Vierge-orante absidiale pendant le moyen âge, tandis que, pour la période antérieure aux Iconoclastes, l'église des Barchanes a pu offrir une image analogue et entourée d'un prestige égal². A aucun moment, bien entendu, le type de l'Orante absidiale n'a été exclu d'autres représentations de la Vierge dans l'abside. Il en a été de même, on s'en souvient, des peintures monumentales des saints dans la conque de leurs *martyria* saints. Agnès, dans sa basilique romaine, se tient dans l'abside, debout et de face (sans faire le geste de l'orante), comme la Vierge sur plusieurs absides celtiques, par exemple, à Treguier (Finistère), en Cappadoce, et à Turoello, près de Venise.

Tout compte fait, le thème de la Vierge représentée au milieu de l'abside et surtout de la Vierge orante absidiale, dans les églises de culte normal, remonterait aux *martyria* palestiniens, et par là à la décoration des *martyria* italiens.

En dehors de ces cas précis, mais isolés, pour évaluer l'apport possible des décorations des *martyria* à celles des églises, souvenons-nous non pas des sujets qui varient d'un monument à l'autre, mais du thème central de l'iconographie des *martyria*. Car, si nous ne pouvons préciser les limites exactes de leur répertoire iconographique, nous avons pu constater, à travers les images qui le caractérisaient le mieux, la constance du thème des théophanies. Dans les longues des visions, comme dans les représentations d'allure descriptive, scènes isolées et cycles entiers, l'art appelle à la vie par le culte des reliques s'est attaché régulièrement à la représentation de la « présence divine » dans les personnages et les événements figurés. Et rien ne semble mieux justifié, religieusement, que cette tendance dans une imagerie liée au culte d'objets où la puissance de Dieu était visiblement présente.

1. On se souvient que, d'après une tradition arabe, les Perses au VI^e siècle, avant aperçu cette image sur un mur du sanctuaire de la Nativité à Bethléem.

2. Sur la Vierge-orante dans l'abside des Barchanes. Roudagni, *Revue de Byzantinisme*, 11, p. 25 et s.

En principe, l'imagerie des *marjria* prolongeait ainsi la relique elle-même. Or, s'il en est ainsi, c'est la pénétration dans la peinture monumentale des églises du thème des thaumaturges sous ses aspects différents, qui pourrait nous donner la mesure de l'influence de l'imagerie des *marjria*. Nous l'observerons sur deux séries de faits parallèles, à savoir sur les fresques des oratoires de Basoût et sur les peintures chronologiques des églises de culte normal, entre le *v*^e et le *viii*^e siècle.

1. — Dans un certain nombre d'hypogées chrétiens et d'églises ou chapelles monastiques, coptes et cappadociennes, nous avons observé un type de décoration qui ne comprenait pas d'autrefiguration que des croix et où une longue inscription faisait le tour de la salle cultuelle à la hauteur de la corniche¹. Tandis que dans les hypogées ces inscriptions reproduisaient des passages de psaumes, c'est la Trinité, les anges et surtout les saints que les décorateurs des chapelles coptes chargeaient de la même tâche de préserver les locaux du culte. Car si, étant donné leur emplacement, ces inscriptions servent à un but apotropaïque, il s'agit cette fois d'invocations qui énumèrent les saints personnages susceptibles de protéger la chapelle. Comme dans tout texte prophylactique, les auteurs de ces inscriptions pensaient redoubler ainsi, à l'endroit où ils fixaient leurs noms, la puissance surnaturelle des personnages invoqués. Or, il existe un certain nombre de chapelles coptes où des images viennent se joindre à ces textes apotropaïques, et l'examen de ces œuvres nous permet de surprendre la naissance d'un type important de décoration murale chrétienne. Ainsi, dans une chapelle d'Assiout², la bande de la corniche sert à contenir les noms des mêmes saints qui se trouvent représentés juste au-dessus (seuls des fragments de ces portraits sont conservés) : formule intermédiaire, semble-t-il, où les images peintes des saints invoqués remplacent les paroles de l'invocation écrite, mais où la place qui, jusqu'alors, était réservée à la prière écrite est utilisée pour l'énumération des noms des saints protecteurs.

Une autre chapelle, celle-là en Basse Thébaine, offre un autre exemple « de transition » : la longue inscription grecque

qui y fait le tour de l'oratoire reproduit certains versets des psaumes 118 (1-3), 31 (1-2), 30 (1-2), 127 (1-2) et l'incipit des quatre évangiles³. A ces textes, employés tel quel ou tout au plus abrégés, s'ajoutent les noms des personnages qui étaient représentés au-dessous. Enfin, dans une chapelle de Basoût (pl. LIII, 1), place entre les deux séries antiques un descriptif occupant le haut des murs, et la plupart des autres exemples ou celle partie de la décoration est réservée à des saints saints, sans le cas présent, ce sont donc des saints qui remplacent les psaumes supérieurs des murs. Mais, comme si l'artiste voulait rappeler que la fonction de ces images ne se distinguait guère de celle des croix prophylactiques qui elles remplacent, il distille à tous ces saints personnages le geste de l'oraison. Rapprochées les uns des autres, les bras levés des saints forment ainsi une barrière infranchissable aux démons.

Dans la plupart des autres chapelles, à Basoût ou à Naguère, on ne voit plus ni de ces chaînes de protecteurs porteurs, ni d'invocations formant ceinture autour de la salle. Mais les invocations inscrites sur les murs, ainsi que les portraits des saints, y sont toujours aussi nombreuses et se présentent toujours comme deux formes parallèles d'un même appel à la puissance bienveillante des personnages saints. Quelques exemples d'invocations tracées sur les murs des chapelles préciseront les noms des protecteurs auxquels on recourt.

Basoût : 1. Trinité, prophètes, apôtres, martyrs, notre mère Marie, tous les saints, Apollon, Phab (et plusieurs autres saints) : Maspéro-Drisson, n° 388. — 2. Trinité, archanges, notre mère bême (Marie), notre père Apollon, Anouph, Phab (et de nombreux autres saints), tous les saints : *ibid.*, n° 477. — 3. Dieu d'apa Apollon, d'apa Phab et d'apa Anouph (et d'une série d'autres saints) et de tous les saints, sans vainqueur et sauve, ô Christ, Jésus-Christ, Jésus-Christ, qui est Eikon Sabaoth Emmanuel..., *ibid.*, n° 448. — Saqqara : 4. Trinité, apa Jérémie, apa Énoch, Michel et Gabriel, Marie, notre père Adam, notre père Abel, notre père Seth (et d'autres

1. LEBREYER, *l. c.*, p. 269-288.

2. V. aussi les différents personnages, dans la coupe d'un sanctuaire de Naguère (voir pl. XXXIX, 2) qui, représentés côte à côte, font tout le tour de la prière : Marie, N° et sa grande, Jéroch et Sabaoth (et la permutation de la « Prière » Daniel fait le même mouvement, mais il est copié des autres oratoires par une permutation de la « Prière » qui se le reproduit mot.

1. V. *supra*, p. 278 et s.

2. Cf. *ibid.*, dans *Ann. Égypt.*, 2, 1908, p. 730-721. G. LEBREYER, *ibid.*, p. 27-28.

personnages de l'Ancien Testament), patriarches, apôtres, les vingt-quatre vieillards, les martyrs, Apollon, Anouph, Phib, et une série d'autres saints) et tous les saints : Quibbel, *Exposition de Saqqara*, p. 36, n° 27, pl. XLVI, 2. — B. Apa Jerous, ap. Enoch (et d'autres ap.), Michel, Gabriel, AM, Menas, Samuele, notre mère Marie, notre mère Schyle (et d'autres saints) : *ibid.*, p. 35-36, n° 28, pl. XLVI, 1.

Dans aucun pays chrétien on ne semble avoir eu le même faible qu'en Égypte pour les inscriptions peintes ou gravées sur les murs des édifices et sur les objets culturels. C'était une tradition locale ancienne, une forme de piété établie dès l'époque préienne¹. Aussi c'est par centaines qu'on y lit, sur les murs des chapelles et ailleurs, des invocations dans le genre de celles que je viens de citer. Ces exemples peuvent suffire pour y observer certains traits constants et d'autres variables. Ainsi, le choix des saints personnages invoqués n'est jamais le même (sauf dans les prières très brèves) ; chaque dévot demandait de réunir pour lui ceux des nombreux intercesseurs possibles en qui il mettait le plus de confiance. Mais ses préférences personnelles ne lui faisaient oublier que rarement (sauf dans des inscriptions rapides) que les trois personnes de la Trinité (nommées séparément) servaient les auteurs de bienfaits qu'on voulait obtenir par l'intermédiaire des saints. Presque aussi souvent, on faisait suivre les noms du Père, du Fils, du Saint-Esprit d'une évocation des apôtres, prophètes, archanges et de la Vierge Marie. Enfin, en tête des saints, variables (mais en majorité monarcaux), on lit presque toujours les noms des saints locaux : à Baoult, ils s'appellent Apollon, Phib et Anouph, à Saqqara, Jérémie et Enoch. On se rappelle qu'Apollon, « l'ami des anges », avait été le fondateur du monastère de Baoult, et que Phib et Anouph étaient ses compagnons. Tandis que Saqqara a été le couvent de saint Jérémie et qu'Enoch, son compagnon, ne doit pas être confondu avec le personnage de l'Ancien Testament, son homonyme.

Si des invocations tracées sur les murs des chapelles de Baoult et de Saqqara on passe aux fresques qui recouvrent les mêmes parois, on y retrouve la variété dans le choix des saints portraïtés et la constance dans le thème réservé à l'abside ou dans la figuration des saints locaux. La variété

des saints figurés dans chacune des chapelles de Baoult n'a pas besoin d'être démontrée ; il suffit de relever leurs noms dans les descriptions et sur les planches des publications de J. Clédat, de M. l'abbé Brisson et J. Maspéro. Dans les absides, malgré la diversité des sujets liturgiques, évangéliques et autres (Vierge tenant avec le Christ, ou à la base de la composition unique qui les enveloppe, nous avons par exemple partout le même thème : l'Ascension de Dieu, solennelle dans les chapelles septentrionales, et aussi obligatoirement posée sur le mur du chevet de l'abside, lui, pendant à l'association aux trois personnes de Dieu, en partie au Christ, qui toujours dévalent régulièrement les larmes des inscriptions sur les murs des mêmes chapelles. Les anges et archanges, presque aussi fréquents dans ces prières et près à la porte de l'abside, apparaissent également dans les absides septentrionales de la même église centrale. Toujours dans ces niches du chevet, au pied du Tout-Puissant, on trouve souvent « notre Marie » et « nos pères les apôtres », que les inscriptions ont à leur tour. Enfin, les prophètes y apparaissent aussi, soit au bas de la vision, soit rangés à ses côtés (chapelle 12), soit enfin par la représentation de l'une de leurs visions. — De sorte que la classe des prophètes évoqués dans les inscriptions locales, elle aussi, son correspondant fréquent dans l'imagerie monastique.

Nous avons vu que les saints locaux, à Baoult comme à Saqqara, étaient invoqués dans les inscriptions locales de ces deux couvents, avec une constance qui est d'ailleurs normale. Or, les iconographies, dans ces mêmes monastères, reviennent aussi fréquemment sur ces sujets et les traitent, même toujours selon une iconographie fixe, ainsi à Baoult, les saints locaux Apollon, Phib et Anouph forment toujours un groupe symétrique de trois moines assis sur un banc commun ; Apollon en occupe le milieu, et des anges les surveillent (pl. LVIII, 2, 3). À Saqqara, la tradition locale présente les saints du lieu d'une façon toute différente, mais non moins fixe, puisque la même formule se retrouve ici

1. V. supra, p. 267 et s.

2. Baoult, chapelles 1, 12, 13, 14 et autres. Reproductions dans Clédat, *Monastères*, p. 36, n° 27, pl. XLVI, 2. — Brisson, *Monastères*, p. 36, n° 27, pl. XLVI, 2. — Maspéro, *Monastères*, p. 36, n° 27, pl. XLVI, 2. — En l'absence de ces ouvrages, on se réfère à l'ouvrage de J. Clédat, *Monastères*, p. 36, n° 27, pl. XLVI, 2. — En l'absence de ces ouvrages, on se réfère à l'ouvrage de J. Clédat, *Monastères*, p. 36, n° 27, pl. XLVI, 2.

1. V. les observations de A. D. NOLAN, dans *The Harvard Theological Review*, LXXVI, 1964, p. 55 et s.

ces peintures. Dans la plupart des chapelles, l'image porte à pris le dessus sur l'invocation écrite, et les textes des prières n'y apparaissent que dans des cartouches spéciaux ou sous forme de graffiti, tandis que les représentations figurées tapissent des murs entiers et dominent ainsi dans l'ensemble de la décoration. Nous avons vu cependant que ce dessin des chapelles coptes a dû se former par phases successives en partant d'un type initialement aniconique¹, où l'inscription prière occupait une place essentielle et, avec les croix triomphales, affirmait le caractère apotropaïque de l'ensemble. Cette idée, centrale à l'origine de ces décorations, s'est-elle maintenue dans les œuvres plus évoluées ? Autrement dit, les peintures figuratives qui remplacent les signes prophylactiques, répondent-elles toujours au besoin de fixer la puissance divine dans la chapelle ?

Pour quelques-unes des fresques de Raoult la réponse ne peut être que positive. Rappelons, dans la chapelle 17, la fameuse représentation d'une conjuration contre le mauvais sort², qui non seulement a été figurée en même temps que les peintures environnantes, mais introduite dans une scène à sujet chrétien. Cette image tout au moins dans une scène à figures apotropaïques. En outre, la composition au milieu de laquelle on a fixé la représentation magique a dû avoir une signification, sinon identique, du moins semblable : on se souvient qu'elle figure saint Sisinnios en cavalier tuant un personnage féminin qui incarne le Mal. Or, on a pu préciser que ce thème, d'origine syro-palestinienne, devait sa popularité, dans le Levant, à ses vertus apotropaïques : les prières d'exorcismes populaires et des amulettes (bracelets, etc.), d'origine syrienne ou égyptienne, évoquent souvent la scène avec saint Sisinnios, triomphateur du Mal. Et, sur ces objets prophylactiques, le saint cavalier voisine avec une figuration énigmatique, où une tête du Christ et un serpent sont rapprochés d'un nœud d'Isois et du pentelpha (c'est-à-dire de signes magiques certains), et aussi d'un cycle

d'images évangéliques de type *pascha*³, qui, par ailleurs, a également inspiré des fresques de Raoult. Tout le frange croit capable, par leur seule présence, d'éloigner le mal et c'est pour cette raison que la représentation du mauvais sort conquiert à son tour dans le cadre de cette image.

On peut aller plus loin, sur le mur Ouest de la chapelle 17, n° 2. Il porte dans une niche la sainte triomphale des martyrs et se voit entourée, en outre, par un petit ange volant. Aucune figuration superstitieuse ne précise la signification de cette image. Mais elle est symétrique à Sisinnios, et cet emplacement ne saurait être négligé. Un autre, plus que, sur les amulettes auxquelles nous faisons allusion tout à l'heure, le cavalier saint Sisinnios est, parfois remplacé par un autre. L'iconographie apotropaïque s'attachant principalement au motif même du cavalier triomphateur, nous en avons deux variantes de l'image traditionnelle du prince victorieux, qui, à cheval, peut tout aussi bien se voir s'avancer triomphalement, la victoire cravachée, cette imagerie superstitieuse en fit une figuration-type du protecteur miraculeux. C'est ainsi que saint Sisinnios et Salomon, cavaliers l'un et l'autre, y concourent le succès que l'on voit. Et de même qu'autrefois les Disciples-cavaliers affranchis ou, à la basse époque byzantine, d'autres cavaliers-prêtres chrétiens se font face de part et d'autre des portes à gloire pour mieux les garder⁴, de même Phéomamon, qui fut pendant à Sisinnios, ne saurait être séparé de ce dernier.

Toujours à Raoult et à la chapelle 17, la même idée expliquerait la présence de quatre saints cavaliers dont saint Victor) à un endroit aussi peu approprié à ce genre d'images que les pendentifs de la coupole. S'agissant la difficulté qu'il y a à insérer une figure de cavalier dans un triangle

1. Il ne se agit pas de cette évolution logique, mais de la date plus ou moins avancée de certains monuments qui, théoriquement, auraient dû être antérieurs à des œuvres qui représentent des phases plus évoluées du même processus.

2. Cf. aussi, dans *Mémoires Inst. du Caire* XII, 2, pl. LV, LVII.

3. Penckert, *Perpendiculus perambulans in tenebris*, dans *Festschrift für die 100. des Letztes der Festschrift für Straubing*, 6, 1924, p. 13 et 14. Penckert, *Elc. Bibl.*, p. 122-123 (note 100).

4. Sur un bracelet, cycle qui rappelle celui des amulettes de Terre-Sainte, Anconion, Nativité, Baptême, Crucifixion, Pénitence ou l'homme, Anconion. L'iconographie palestinienne de ces images est certaine : J. MARIOT, dans *Annales Service Ant. Egypte*, 9, 1914, p. 245-258. E. PENCKERT, *Elc. Bibl.*, p. 93.

2. CLEARY, I, c., pl. LIII, LIV.

3. P. ex. dans les Balkans, à l'époque romaine, à Thracie, en Bulgarie, à Morée, en Serbie : GRIGOR, *Peint. relig. en Bulgarie*, pl. 1-11. Mélanges 24. Capcutli, 1, 1, pl. XVI.

4. CLEARY, I, c., pl. LI, LVII.

les personnages fixés dans les absides; trouvait son pendant dans les invocations inscrites sur les murs.

Pour juger équitablement de la signification religieuse des décorations coptes, il convient par conséquent de ne pas isoler la composition des absides, mais de considérer l'ensemble de leurs images. M^{me} G. Ossieczkowska, la première, a constaté fort justement la parenté de ces fresques et des litanies coptes¹. Toutefois, pour M^{me} Ossieczkowska, qui admet l'influence des litanies des offices de l'Eglise d'Égypte, ainsi que pour M. L. Bréhier, qui, étudiant que les compositions des absides, les croyait inspirées par la *doxologie de l'anaphore* de la liturgie orientale², les fresques des chapelles de Bessou ou de Sakkara auraient été inspirées par la *liturgie célébrée dans ces mêmes endroits*. Or, à mon avis, il s'agit d'une forme de la dévotion indépendante du rite liturgique, et ce que je viens d'observer à propos de la formation de ce décor s'accorde, sur ce point, avec plusieurs autres indications que voici.

Preons les compositions d'abside. Dans la série importante des peintures de cette catégorie, en Égypte, deux exemples seulement (Fiedat, chapelle 17; Maspéro-Driston, salle 6) montrent, entre les mains du Christ, le livre ouvert avec les mots AFIOC AFIOC AFIOC , qui ont fait reconnaître dans ces compositions des illustrations de la *doxologie liturgique*. Or, cette triple acclamation a pu être inspirée, non par le chant d'Eglise, mais par l'Apocalypse à laquelle on l'a vu, les iconographes grecs et coptes des théophanies des absides ont fait plus d'un emprunt. L'absence de chérubins et de séraphins, indispensables dans une illustration de la vision d'Isaïe et de l'hymne liturgique, confirme l'indépendance de ces images par rapport à la *doxologie de l'anaphore*³.

¹ *Annales de l'Institut*, IX, 1934, p. 23 et s.

² L. Bréhier, dans *Art et Archéologie d'Égypte*, II, 4, 1930. Il s'agit d'une illustration de la *doxologie de Dieu* par les quatre rébus qui acclament le Tout-Puissant par les mots : « saint, saint, saint, Seigneur Nohemti, le ciel et la terre sont remplis de ta gloire ». Cf. Bréhier, *Art et Archéologie d'Égypte*, I, p. 195, 198, 203, 205.

³ Bréhier, *l. c.*, p. 2, voit dans la présence du Soleil et de la Lune, sur plusieurs images de la théophanie à Bessou, une influence de la prière eucharistique syrienne (cf. non pas copte), où les deux astres glorifient le Seigneur (Deceand, II, 32). Or, représentatifs de parti et d'autres de Dieu ou d'une divinité païenne, le soleil et la lune figurent traditionnellement, sans exception, et cette iconographie copte n'avait pas besoin de s'appuyer sur un texte liturgique précis à l'époque des fresques coptes. Cf. p. 178.

Et surtout, d'une chapelle à l'autre, à Bessou et ailleurs en Égypte, le sujet de la vision de l'apôtre change individuellement, et il suffit de se reporter aux pages ci-dessus, ou même on peut des cas des théophanies n'ont pas tous de contenu avec triomphal. La variété même de ces compositions suppose à ce qu'on y reconnaisse le relief d'une hymne liturgique déterminée, quelle qu'elle soit. Il n'y a, à mon avis, qu'une seule composition absolue à Bessou, où le bon Dieu, qui se trouve affirmé et l'image chargée de refléter une communion qui se célébrait devant elle, auprès de l'autel : c'est la composition qui comprend les figures d'apôtres portant le pain et le pain eucharistique (pl. LIV, 2 et 3). Mais, importée par une vision d'Ézéchiel, cette image s'offre aussi point de contact avec la *doxologie liturgique*, et la *thématisation* de l'âge, s'y trouve subordonnée à celle de la *thématisation*. Nous avons vu comment, en conformité avec une tradition mystique, la communion eucharistique se faisait rattacher à la communion par la contemplation de Dieu. Malgré l'influence directe à l'eucharistie dans cette image isolée, on ne saurait donc y reconnaître l'influence immédiate de la *liturgie*⁴.

Il en est de même des images des saints qui s'alignent sur les murs des chapelles. Ici encore, l'hypothèse d'une influence de la liturgie proposée par M^{me} Ossieczkowska se heurte à l'extrême variété dans le choix des personnages. Or, cette variété caractérise, au même degré, les invocations tracées sur les murs des chapelles. De part et d'autre, le choix des saints a dû appartenir au fidèle qui commandait les peintures ou faisait inscrire les textes des invocations. Que ce soit par une litanie ou par une série de portraits qu'il honorait les saints, les mêmes préférences lui ont fait arrêter son choix sur ceux des intercesseurs possibles qu'il croyait les plus

⁴ V. chap. V.

⁵ V. *supra*, p. 221.

⁶ L'influence directe de la liturgie, sur les images de la théophanie-chrétienne laisse surprendre, pour la première fois, dans les absides des églises coptes. Ce sont les légendes qui accompagnent les quatre rébus qui acclament le Seigneur : Bréhier, *l. c.*, p. 2. Il n'est pas besoin de rappeler qu'à ce propos que les verbes choisis pour désigner la manière dont Dieu a été proclamé la gloire de Dieu, sont bien sur ces images que dans la *doxologie liturgique*, étaient les termes consacrés des oraisons eucharistiques des Anciens : $\text{hoi, xps, kyri, kyri}$ (E. Petasson, *l. c.*, p. 19, 20).

disposés à intervenir en sa faveur. Bref, dans leurs deux parties essentielles — théophanies des abeilles et portraits des saints dans les nefs — les décorations des chapelles de Baoult, loin de suivre un type canonique, présentent chaque fois une version originale, et c'est là l'un de leurs principaux attraits aux yeux de l'historien. Contrairement aux fresques des églises médiévales, ces peintures archaïques permettent toujours d'entrevoir les nuances particulières de dévotions individuelles, et parfois la valeur religieuse, non ankylosée, encore, qu'une peinture d'ensemble peu évoluée pouvait avoir pour l'individu.

La variété des visions de Dieu et des intercesseurs portraisés fait encore mieux ressortir la constance des deux thèmes de la théophanie abessiale et des saints. En ajoutant les quelques scènes évangéliques, isolées ou groupées, et qui d'ailleurs figurent des théophanies du Nouveau Testament (Baptême, Enfance du Christ¹), on résume le programme normal de ces peintures d'oratoire². Ce programme devait répondre aux besoins essentiels du fidèle de l'époque antique : pouvoir contempler Dieu, à la suite des témoins de ses apparitions dans le passé ; retrouver le souvenir d'autres manifestations de sa puissance, dans certains épisodes de la vie du Christ ; enfin, approcher les saints qui, eux aussi, sont remplis du Saint-Esprit. Rien dans tout ceci ne saurait avoir la moindre utilité didactique, et, en fait, les décorations du type de Baoult ou Saqqara n'étaient certainement pesonnées en vue d'une démonstration doctrinale. Elles ne parlaient pas à l'intellect, mais au sentiment religieux, en proposant au fidèle un moyen imparfait, mais appréciable, d'établir un contact avec le divin.

¹ V. *supra*, p. 241.

² Il ne s'agit en dehors des catégories énumérées que certaines scènes, isolées ou groupées en petits cycles, tirées de l'histoire de David. La place importante que l'Ancien Testament et ses héros tiennent dans la tradition égypte aidait pour expliquer l'intérêt qu'on porta à des sujets empruntés à la Bible. On n'ignore pas davantage la valeur typologique reconnue à l'épisode de la victoire de David sur Goliath : sujet principal de l'unique cycle d'images bibliques conservées à Baoult. Au début du III^e siècle déjà, cette scène a été peinte dans le baptistère de Doura. Mais je reviens surtout qu'à cette époque, dans les fresques de Baoult comme sur les plans d'argent du VII^e siècle trouvés à Chypre, David a été l'objet d'une attention particulière de la part des artistes chrétiens, parce que l'histoire de son règne annonçait le règne futur du Christ, son antitype. Le thème développé pourrait ainsi se ranger parmi les figurations indirectes de la dernière parousie.

Les chapelles monastiques de Baoult et Saqqara ne sont pas des *martyria*. Mais on se rappelle la raison pour laquelle nous avons introduit l'étude de leurs décorations dans cette recherche. Ayant constaté que le thème général des théophanies, sous tous leurs aspects, s'attachait très naturellement à l'imagerie propre aux *martyria*, nous avons entrepris d'en chercher les reliefs dans d'autres édifices chrétiens. Les résultats capés nous en ont offert de nombreux exemples. Ils nous ont montré surtout ce que l'état de conservation des *martyria* eux-mêmes ne permet plus d'observer : la réunion de toutes ces images des théophanies visuelles et des théophanies évangéliques, ainsi que des représentations des saints protecteurs, en des ensembles variés, mais toujours animés par la même pensée religieuse. Les décorations de ces chapelles nous offrent l'écologie la plus suggestive aux peintures murales des *martyria*, mais aussi le premier groupe d'exemples de leur expansion. L'unique exemple de l'icônographie après des saints « cavaliers », des images « géométriques », et surtout la reproduction, dans les abeilles de Baoult, des types iconographiques palestiniens de l'Ascension (les deux variantes de Baoult remontant à des prototypes de Terre Sainte³), et, probablement, de la Vision d'Ézéchiel⁴, la représentation, dans une chapelle, d'un cycle de l'Enfance si typique pour la Palestine⁵, tout ceci établit la portée des monuments disparus de la Terre Sainte. Nous avons vu que cette image des *martyria* fut introduite, en Égypte, dans des décorations primitivement antérieures, avaient auparavant et gardèrent quelquefois plus tard un caractère prophétique, et cela ne fait que souligner la parenté religieuse des peintures des chapelles égyptes et des *martyria*, dans les uns comme dans les autres, les images étaient censées retenir la puissance de Dieu ou en signifier la présence. Cette parenté du programme imposé par des formes voisines de la dévotion, a été facilitée, en dernier ressort, l'adaptation à de nombreux arcaïsmes

1. Il suffit d'observer le costume même de ces personnages. Le même costume est porté par un éleveur, sur une fresque découverte dans la tombe 37 de Baoult (CÉLEST, dans *Mémoires de l'Institut*, 1918, pl. XVI, XVII. Cf. une peinture semblable : CÉLEST, dans *Ann. Arch. Inst.*, 1964, p. 5 du tirage à part).

2. Cf. *supra*, p. 262 et s.

3. V. *supra*, p. 233.

4. V. *supra*, p. 221, 223.

5. V. *supra*, p. 241.

neus ont aidé à imaginer la formation des cycles d'images dans les *martria*, et notamment des galeries de portraits de saints personnages, qui constituèrent l'un des éléments essentiels de la décoration des nefs¹. Enfin, les autres (très de la passion des saints Quiricus et Julitte, dans la chapelle qui leur était consacrée à Sainte-Marie-Antique, nous ont donné l'occasion d'entrevoir, mais d'assez loin, les images dramatiques analogues qui, selon les auteurs contemporains, ornaient les murs des *martria* d'Asie Mineure, dès le fin du IV^e siècle². Bref, par une série de sondages, nous avons essayé de relever, dans les peintures murales de l'église du Forum, tout ce qu'elles pouvaient nous apprendre sur l'iconographie des *martria* antiques disparus.

Mais le témoignage de Sainte-Marie-Antique, sur ces monuments — nous l'avons dit en son lieu — n'est qu'indirect, car ce sanctuaire lui-même, une *diakonie* mise sous le vocable de la Vierge, n'était point un *martrium*. C'était une église de culte normal qui, d'une part, avait été encadrée de plusieurs *oratoires-martiria* et qui, d'autre part, étant dédiée à la Vierge Marie, s'associait facilement à des cultes voués à des saints divers, car (V. *supra*, p. 100) la hiérarchie des saints faisait de la Théotokos une intermédiaire entre Dieu et les martyrs. Ce n'est donc pas seulement en marge de la dévotion à la Vierge, mais en rapport avec elle, que ces cultes aux *tyoi* *tyoi* venaient s'abriter sous le toit du sanctuaire marcolgique. Il est évident toutefois que cette pénétration des cultes des saints dans une église de la Vierge, et des images apportées des *martria* dans la décoration d'un sanctuaire de culte général, a dû se faire par étapes. Sainte-Marie-Antique qui, pendant plusieurs siècles (VI^e-X^e) et à un moment critique dans l'histoire des rapports entre *martrium* et église fut un sanctuaire important, rend un témoignage précieux, et cette fois direct, sur cette évolution et sur la formation du décor monographique de l'église normale du haut moyen âge.

À Sainte-Marie-Antique, les images votives dédiées aux martyrs sont partielles. — dans le presbytère comme dans la nef, dans les collatéraux et dans l'atrium³. L'église de la

1. Cf. pages 121 et s.

2. V. p. 71 et s.

3. Reproductions et description des peintures ci-dessus, dans GILBERT, *Sainte-Marie-Antique, plan et dans WILBERT, *Mus. v. Maltre*, pl. 144, 2, 145, 1-4; 159; 160; 163; 164, 2-3; 194; 199; 196, 1-4.*

Vierge les accueillait généralement. Mais en lui se trouvait qu'une intrusion, qui ne dissimule pas l'existence d'une autre et la priorité de certaines séries de fresques, qui tiennent le moyen de la décoration. Les deux éléments, qui sont les images qui appartiennent à l'église proprement dite, et celles qui lui viennent des cultes subsidiaires, se juxtaposent et se superposent, sans se fondre encore en un ensemble homogène. C'est ce qui fait l'intérêt de ce chapitre pour l'étude du présent chapitre.

Le chœur de l'église forme une salle qui ne communique avec les nefs que par un seul passage, assez étroit. C'est comme une petite église complète, et ses peintures, qui datent du règne de Jean VII (704-7) forment un ensemble cohérent, qui, dans toutes ses parties, est consacré aux thèmes christologiques. Dans l'abside, primitivement, le Vergeron avec l'enfant trépassé au milieu d'anges et de saints. Un demi-siècle après la décoration initiale, Paul I^{er} (757-58) y remplaça la Vierge par un Christ en majesté, en soulignant ainsi que la salle cultuelle centrale n'était destinée à aucun culte particulier.

Toutes les autres images du chœur s'inspirent des évangiles : une Annonciation, sur le mur devant l'abside, à droite ; deux rangées de scènes narratives tirées du Nouveau Testament, sur les deux murs latéraux ; enfin, une série complète de portraits d'apôtres sur clipeaux, fixés sur une guirlande, entre les scènes évangéliques et le socle réservé à une imitation peinte d'un tissu.

La série des apôtres en médaillons offre probablement le meilleur exemple du genre. Mais c'est surtout la composition du cycle évangélique qui est suggestive. Nous connaissions déjà cette suite de peintures : sur vingt scènes distribuées en deux registres superposés, dix étaient réservées à l'enfance (tout le registre du haut), cinq à la Passion (mur Sud), cinq aux Apparitions du Christ après la résurrection (mur Nord). Autrement dit, c'est l'un des cycles antiques les plus développés qui aient été entièrement consacré aux principales catégories des théophanies évangéliques : Enfance, Passion, Apparitions. Nous avons vu que des cycles de ce genre s'étaient vraisemblablement constitués dans les *martria* des Lieux Saints de la Palestine¹. Mais au VIII^e siècle, à Sainte-Marie-Antique, il se trouve reproduit dans le chœur d'une

1. V. *supra*, p. 172 et s., 246 et s.

église de la Vierge, et il y forme le noyau central de la décoration d'un grand sanctuaire de culte normal.

On se souvient des peintures dans les deux salles qui flanquent le chœur proprement dit¹ : ni tous les sujets sont consacrés aux martyrs, à leurs portraits et à des scènes de leur passion. Avec des nuances suggestives, le décor de ces deux chapelles qui sont des *martyria* spéciaux, se conforme donc au programme iconographique normal de ces édifices commémoratifs. Les dévotions des deux chapelles restent autonomes, et ne font que s'ajouter extérieurement au cycle christologique du chœur. Même observation pour les peintures votives disséminées à travers la nef et les collatéraux ainsi que l'*atrium*. Dans toutes ces parties il n'y a pas eu de décoration figurative systématique, à l'époque où l'on décora le chœur de l'église. Ici, par conséquent, ce n'est plus un cycle complet, comme dans le *martyrium*-chapelle Saints-Quiricus-et-Julitte, mais chaque ex-voto se présentait comme un morceau autonome, et beaucoup d'entre eux faisaient écho au culte des martyrs, d'autres étant consacrés à la patronne du lieu, la Vierge Marie, mais sans qu'on ait songé à réserver à ces derniers une place centrale et à les grouper en cycles². Iconographiquement, et malgré le caractère disparate de ces images, elles peuplaient la nef et les dépendances d'une église de la Vierge de portraits de saints alignés sur les murs, et quelquefois accompagnés de ceux de leurs fidèles. Elles prenaient possession de ses foyers, les unes (dans les chapelles) pour former des ensembles cohérents ; les autres en ordre dispersé, par poussées individuelles. On retrouve ainsi, à Rome, certains caractères généraux observés en Thrace, à Peristère, deux siècles plus tôt : l'église proprement dite, ses *nefs* (Peristère) ou son chœur profond (Sainte-Marie-Majeure), adoptent pour élément essentiel du décor les cycles théophaniques de l'Évangile créés naguère pour les *martyria* des Lieux Saints ; parallèlement, dans les dépendances et les collatéraux, du côté Nord surtout (des deux monuments cités), s'installent des images du culte des martyrs, les scènes de

1. V. *supra*, p. 120 et s.

2. La inscription du Cratère avec, au-dessous, le groupe de la Vierge avec l'Enfant, des saints et des donateurs, qui occupe la niche centrale du mur Est, dans la chapelle Nord, appartient à ce programme des *martyria*, tout aussi bien que les portraits des martyrs et les scènes de leur passion. V. *supra*, p. 206.

3. Sur les peintures de la nef et de l'*atrium*, v. p. 102 et s.

leur passion ; d'autres chapelles étaient liées à l'église, mais encore autonomes, continuant à s'en tenir au programme iconographique des *martyria* des Lieux Saints, dans les archaïques.

Toutefois cette distribution des images et le choix de l'un ou l'autre thème, à Sainte-Marie-Antiqua, ne se basent sur des traditions du culte grec et des traditions de l'art grec-romain, ce que nous confirment les fresques cappadoïennes. Elles nous permettent en outre d'observer d'autres aspects de la même évolution et en fin de compte le développement de la décoration typique des églises byzantines de l'époque. Les monuments cappadoïens nous exposent en effet les cadres chronologiques de la pensée et de l'art, et nous permettent de relever brièvement leur iconographe, comme nous l'avons fait ailleurs, pour marquer le point d'aboutissement d'une évolution commune pendant l'antiquité. Il nous reste à noter la chronologie des fresques de Cappadoce (du IV^e au VI^e siècle), et qu'une valeur relative pour l'art et la pensée, étant donné le caractère très précis et très précis des peintures rupestres : les faits qui, dans cet art monastique de Cappadoce, se placent entre le IV^e et le VI^e siècle ont pu se produire dans les grands centres artistiques à une époque plus ancienne.

La grande majorité des chapelles cappadoïennes, malgré leur date relativement avancée, maintiennent dans l'absolu une théophanie-vision avec témoins, telle que nous la connaissons d'après les sanctuaires du IV^e au VI^e siècle. Sur les murs, elles reproduisent des portraits de saints comme dans plusieurs ensembles de fresques pré-constantiniennes. Enfin et surtout, leur cycle christologique, obligatoire, reste toujours fidèle au thème théophanique de l'Enfance. Quelquefois, une autre série d'images, moins développée (comme dans l'église de Jean VII au Vatikan), y est consacrée au deuxième des cycles théophaniques de l'Évangile, celui de la Passion, et ces images narratives se déploient le long de frises superposées, dans les nefs des églises³. Les Miracles et la Passion d'un saint font quelquefois le sujet d'un groupe d'images supplémentaire

1. Pour tous ces caractères et ceux qui sont autre plus loin, v. le *Triclinium* et les planches de la grande publication de R. P. de Beugnot. Voir aussi, p. 277 et s., nous avons parlé de l'évolution du cycle christologique dans ces décorations.

musées d'art, en étudiant, sur les exemples de ces objets qui vont du 1^{er} au 15^e siècle, en l'absence l'absence ou plusieurs « monothéismes », tantôt — si la technique et l'habileté des artistes le permettent — des fragments de cycles qui développent les thèmes des théophanies de l'enfance et de la Passion¹, bref les catégories d'images que nous avons fait remonter aux martyrs des Lieux Saints. Mais, en outre, à côté de ces théophanies des saints, les mêmes anté-religieuses offrent des scènes du martyre des saints² : c'est-à-dire des images qui appartiennent aux axes du répertoire iconographique des martyrs, mais à ceux des corps saints. Nous savons d'ailleurs que les figurations de la mort violente des martyrs évoquent des événements marqués par une intervention divine et se rapprochent ainsi, idéologiquement, des images des théophanies du cycle christologique. Les uns et les autres courent en tout cas dans les cycles des saints et anté-religieuses, qui arment immédiatement les reliques déposées sous l'autel, le *martyrium* proprement dit.

Enfin, plus près encore des corps saints, entiers ou fragmentés, sur les reliquaires en pierre et en métal qui les renferment, une deuxième série d'images reflète les mêmes idées en reproduisant les mêmes catégories de sujets. Parfois, seuls le monogramme du Christ et la croix, décorant la boîte du reliquaire, ils suffisent pour rappeler la communion mystique,

1. E. E. Sauer, *Die Entstehung des figuralen Schmucks der christl. Altar-gegenstände* (Jahrbuch des M. V. Jahrb., Straßburg, 1902, Lasterberg, 1903, p. 494 et s.). Certains reliquaires de l'église romaine aux saints présentent les mêmes sujets composés en programme iconographique des uns et des autres du cycle. Exemples en France : reliquaire de saint Lazare à Autun et de saint Jean à Saint-Jean (Haute-Vienne). Lasterberg, 1. p. 496 (Martyr, apôtre et vicarius des théophanies de l'Apocalypse).

2. Sur le fondement de saint Blaise à Troyes, cathédrale au pré-nominal, des saints représentés autour d'un tronc central et de la Passion. *Ann. de l'Épiscopat*, 1900, p. 484 (Martyr, apôtre, vicarius, p. 487). W. Coxe, dans *The Art Journal*, VIII, 1905, fig. 22, 23, 3, 4, 1908, fig. 1 et s. (Gaulois y compris, *Ann. de l'Épiscopat*, II, fig. 34 et s. (Gaulois et Vicarius, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80 et s. (Passion, 181 et s. (Passion sur croix), Cf. Sauer, 1. p. 17, 88 et s., 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000, 1001, 1002, 1003, 1004, 1005, 1006, 1007, 1008, 1009, 1010, 1011, 1012, 1013, 1014, 1015, 1016, 1017, 1018, 1019, 1020, 1021, 1022, 1023, 1024, 1025, 1026, 1027, 1028, 1029, 1030, 1031, 1032, 1033, 1034, 1035, 1036, 1037, 1038, 1039, 1040, 1041, 1042, 1043, 1044, 1045, 1046, 1047, 1048, 1049, 1050, 1051, 1052, 1053, 1054, 1055, 1056, 1057, 1058, 1059, 1060, 1061, 1062, 1063, 1064, 1065, 1066, 1067, 1068, 1069, 1070, 1071, 1072, 1073, 1074, 1075, 1076, 1077, 1078, 1079, 1080, 1081, 1082, 1083, 1084, 1085, 1086, 1087, 1088, 1089, 1090, 1091, 1092, 1093, 1094, 1095, 1096, 1097, 1098, 1099, 1100, 1101, 1102, 1103, 1104, 1105, 1106, 1107, 1108, 1109, 1110, 1111, 1112, 1113, 1114, 1115, 1116, 1117, 1118, 1119, 1120, 1121, 1122, 1123, 1124, 1125, 1126, 1127, 1128, 1129, 1130, 1131, 1132, 1133, 1134, 1135, 1136, 1137, 1138, 1139, 1140, 1141, 1142, 1143, 1144, 1145, 1146, 1147, 1148, 1149, 1150, 1151, 1152, 1153, 1154, 1155, 1156, 1157, 1158, 1159, 1160, 1161, 1162, 1163, 1164, 1165, 1166, 1167, 1168, 1169, 1170, 1171, 1172, 1173, 1174, 1175, 1176, 1177, 1178, 1179, 1180, 1181, 1182, 1183, 1184, 1185, 1186, 1187, 1188, 1189, 1190, 1191, 1192, 1193, 1194, 1195, 1196, 1197, 1198, 1199, 1200, 1201, 1202, 1203, 1204, 1205, 1206, 1207, 1208, 1209, 1210, 1211, 1212, 1213, 1214, 1215, 1216, 1217, 1218, 1219, 1220, 1221, 1222, 1223, 1224, 1225, 1226, 1227, 1228, 1229, 1230, 1231, 1232, 1233, 1234, 1235, 1236, 1237, 1238, 1239, 1240, 1241, 1242, 1243, 1244, 1245, 1246, 1247, 1248, 1249, 1250, 1251, 1252, 1253, 1254, 1255, 1256, 1257, 1258, 1259, 1260, 1261, 1262, 1263, 1264, 1265, 1266, 1267, 1268, 1269, 1270, 1271, 1272, 1273, 1274, 1275, 1276, 1277, 1278, 1279, 1280, 1281, 1282, 1283, 1284, 1285, 1286, 1287, 1288, 1289, 1290, 1291, 1292, 1293, 1294, 1295, 1296, 1297, 1298, 1299, 1300, 1301, 1302, 1303, 1304, 1305, 1306, 1307, 1308, 1309, 1310, 1311, 1312, 1313, 1314, 1315, 1316, 1317, 1318, 1319, 1320, 1321, 1322, 1323, 1324, 1325, 1326, 1327, 1328, 1329, 1330, 1331, 1332, 1333, 1334, 1335, 1336, 1337, 1338, 1339, 1340, 1341, 1342, 1343, 1344, 1345, 1346, 1347, 1348, 1349, 1350, 1351, 1352, 1353, 1354, 1355, 1356, 1357, 1358, 1359, 1360, 1361, 1362, 1363, 1364, 1365, 1366, 1367, 1368, 1369, 1370, 1371, 1372, 1373, 1374, 1375, 1376, 1377, 1378, 1379, 1380, 1381, 1382, 1383, 1384, 1385, 1386, 1387, 1388, 1389, 1390, 1391, 1392, 1393, 1394, 1395, 1396, 1397, 1398, 1399, 1400, 1401, 1402, 1403, 1404, 1405, 1406, 1407, 1408, 1409, 1410, 1411, 1412, 1413, 1414, 1415, 1416, 1417, 1418, 1419, 1420, 1421, 1422, 1423, 1424, 1425, 1426, 1427, 1428, 1429, 1430, 1431, 1432, 1433, 1434, 1435, 1436, 1437, 1438, 1439, 1440, 1441, 1442, 1443, 1444, 1445, 1446, 1447, 1448, 1449, 1450, 1451, 1452, 1453, 1454, 1455, 1456, 1457, 1458, 1459, 1460, 1461, 1462, 1463, 1464, 1465, 1466, 1467, 1468, 1469, 1470, 1471, 1472, 1473, 1474, 1475, 1476, 1477, 1478, 1479, 1480, 1481, 1482, 1483, 1484, 1485, 1486, 1487, 1488, 1489, 1490, 1491, 1492, 1493, 1494, 1495, 1496, 1497, 1498, 1499, 1500, 1501, 1502, 1503, 1504, 1505, 1506, 1507, 1508, 1509, 1510, 1511, 1512, 1513, 1514, 1515, 1516, 1517, 1518, 1519, 1520, 1521, 1522, 1523, 1524, 1525, 1526, 1527, 1528, 1529, 1530, 1531, 1532, 1533, 1534, 1535, 1536, 1537, 1538, 1539, 1540, 1541, 1542, 1543, 1544, 1545, 1546, 1547, 1548, 1549, 1550, 1551, 1552, 1553, 1554, 1555, 1556, 1557, 1558, 1559, 1560, 1561, 1562, 1563, 1564, 1565, 1566, 1567, 1568, 1569, 1570, 1571, 1572, 1573, 1574, 1575, 1576, 1577, 1578, 1579, 1580, 1581, 1582, 1583, 1584, 1585, 1586, 1587, 1588, 1589, 1590, 1591, 1592, 1593, 1594, 1595, 1596, 1597, 1598, 1599, 1600, 1601, 1602, 1603, 1604, 1605, 1606, 1607, 1608, 1609, 1610, 1611, 1612, 1613, 1614, 1615, 1616, 1617, 1618, 1619, 1620, 1621, 1622, 1623, 1624, 1625, 1626, 1627, 1628, 1629, 1630, 1631, 1632, 1633, 1634, 1635, 1636, 1637, 1638, 1639, 1640, 1641, 1642, 1643, 1644, 1645, 1646, 1647, 1648, 1649, 1650, 1651, 1652, 1653, 1654, 1655, 1656, 1657, 1658, 1659, 1660, 1661, 1662, 1663, 1664, 1665, 1666, 1667, 1668, 1669, 1670, 1671, 1672, 1673, 1674, 1675, 1676, 1677, 1678, 1679, 1680, 1681, 1682, 1683, 1684, 1685, 1686, 1687, 1688, 1689, 1690, 1691, 1692, 1693, 1694, 1695, 1696, 1697, 1698, 1699, 1700, 1701, 1702, 1703, 1704, 1705, 1706, 1707, 1708, 1709, 1710, 1711, 1712, 1713, 1714, 1715, 1716, 1717, 1718, 1719, 1720, 1721, 1722, 1723, 1724, 1725, 1726, 1727, 1728, 1729, 1730, 1731, 1732, 1733, 1734, 1735, 1736, 1737, 1738, 1739, 1740, 1741, 1742, 1743, 1744, 1745, 1746, 1747, 1748, 1749, 1750, 1751, 1752, 1753, 1754, 1755, 1756, 1757, 1758, 1759, 1760, 1761, 1762, 1763, 1764, 1765, 1766, 1767, 1768, 1769, 1770, 1771, 1772, 1773, 1774, 1775, 1776, 1777, 1778, 1779, 1780, 1781, 1782, 1783, 1784, 1785, 1786, 1787, 1788, 1789, 1790, 1791, 1792, 1793, 1794, 1795, 1796, 1797, 1798, 1799, 1800, 1801, 1802, 1803, 1804, 1805, 1806, 1807, 1808, 1809, 1810, 1811, 1812, 1813, 1814, 1815, 1816, 1817, 1818, 1819, 1820, 1821, 1822, 1823, 1824, 1825, 1826, 1827, 1828, 1829, 1830, 1831, 1832, 1833, 1834, 1835, 1836, 1837, 1838, 1839, 1840, 1841, 1842, 1843, 1844, 1845, 1846, 1847, 1848, 1849, 1850, 1851, 1852, 1853, 1854, 1855, 1856, 1857, 1858, 1859, 1860, 1861, 1862, 1863, 1864, 1865, 1866, 1867, 1868, 1869, 1870, 1871, 1872, 1873, 1874, 1875, 1876, 1877, 1878, 1879, 1880, 1881, 1882, 1883, 1884, 1885, 1886, 1887, 1888, 1889, 1890, 1891, 1892, 1893, 1894, 1895, 1896, 1897, 1898, 1899, 1900, 1901, 1902, 1903, 1904, 1905, 1906, 1907, 1908, 1909, 1910, 1911, 1912, 1913, 1914, 1915, 1916, 1917, 1918, 1919, 1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1934, 1935, 1936, 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945, 1946, 1947, 1948, 1949, 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1955, 1956, 1957, 1958, 1959, 1960, 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145

Enfin, il y a des reliquaires antiques où les portraits du Christ entourés des apôtres, de la Vierge adorée par les anges et des martyrs, qui sont tous représentés sur le même plan (par exemple dans des médaillons agnoscés), rappellent l'élévation de la force qui agit dans le Christ et dans les saints et leurs reliques. Pour souligner la notion de puissance que l'icnographie du reliquaire est appelée à faire valoir, une pyxide du Grèce choisit le type de la Vierge-reine pour le couvercle, tandis qu'elle réserve le pourtour aux portraits des martyrs. Étant donné la fréquence des images qui représentent la Passion du Christ et la mort violente des martyrs et notamment des portraits de ces saints, sur les reliquaires antiques, on ne saurait expliquer autrement que par le poids des traditions l'absence de représentations du moment même du martyre sur les isophantheques antiques (conservées et équivalent la pyxide en exote du British Museum) ou la notion du martyre de saint Ménas. Elle a pu servir à conserver des reliques : pl. LXVII.

1891, 1900, p. 123-124. *Ally e nemico della sua patria di arch. e storia patria*, del 1900. Altre considerazioni sul reloggiere di Milano, c. 49, pp. 248-51. *Il primo conte Antonicucci, autore italiano, di spirito sano*, c. 6, (Milano, P. 18, 1877), la prima presenza diretta se manifesta dans les Jugements de Foucault et de Balduino, et dans les Miracles du Christ. Il est, évidemment possible que l'usage du reloggiere, et notamment autour du thème de cette forme de la théologie, ait été autre manifestation de la conversion de Foucault.

1. *Ide Theor.* Bulletin, 1972, p. 126 et s., pt. A, XII. Cf. aussi: 1987, *Primer et Primer*, p. 10, 86, 125.

[illegible][illegible]

ordonnance dans les cas des *Landes* prussiens.

¹ V., les textes mentionnés sont : 8-10. Plus tard insérés au livre
Nécessaire, I^{er} II., 46. Voir l'ouvrage de M. L. B. sur les manuscrits de la Bible.
et le passage du manuscrit, dans une édition de la Bible.

Il y a eu beaucoup de choses à faire, mais nous avons réussi à faire beaucoup de choses.

uns du même genre présentent des variantes individuelles, qui ne cessent pas de nous dans des illustrations des « fêtes », et de constituer toujours des scènes qui n'ont point de pendant dans la tradition hagiologique de l'époque (par exemple, le Descente de croix ou le Levement des pieds, etc.). On peut ainsi conclure que ces cycles d'images, s'ils se rencontrent dans le choix de beaucoup de sujets avec les principales fêtes liturgiques, doivent cette parenté à une communauté d'inspiration et non pas à la volonté de créer un programme iconographique aux offices des fêtes : tout comme les iconostases liturgiques d'une même église, les cycles hagiologiques des églises grecques-orientales, si éloignées qu'ils soient, ont la prétention d'embrasser l'ensemble de l'œuvre du Christ.

Le programme d'iconographie christologique d'une telle ampleur n'a pu naître qu'en vue de la décoration des églises de culte général. Mais, à l'origine de leurs cycles, nous avons reconnu les séries d'images évangéliques qui, dans les *martiria*, relataient les théophanies du Christ. C'est là que fut établi le principe de la scène historique, dont la raison d'être fut de représenter et de perpétuer ainsi une manifestation de Dieu dans le Logos incarné. C'est à la faveur d'une idée pareille qui paraît normale dans l'ambiance du culte des reliques de Terre Sainte et qui reflète l'imagerie des *martiria*, que les images historiques de l'iconographie byzantine ont pu prendre place parmi les saintes icônes, agents actifs du salut de leurs adorateurs.

Les conclusions qui se dégagent de ces recherches sur la formation du programme iconographique dans les églises, beaucoup trop incomplètes pour être définitives, pourraient être résumées en peu de mots. Les images créées pour les *martiria* se proposaient de refléter dans la mesure du possible l'idée religieuse qui est à la base du culte des reliques, et de représenter les saints personnages et les événements dans lesquels Dieu s'était manifesté aux hommes, soit par des apparitions momentanées, soit par des actes de puissance surnaturelle. Ce programme n'a rien de commun avec celui des illustrateurs de l'Écriture qui décoraient les murs des synagogues, pour remplacer ou compléter par des images la parole écrite et faire de ces derniers un moyen d'action didactique. Il y eut, par conséquent, à l'origine deux concep-

tions différentes de la décoration chrétienne, et l'imagerie narrative et didactique, qui probablement eut la primauté du culte des martyrs et des Liens Saints, eurent ainsi leur origine. Mais, lorsque le *martirium* s'incorpore dans l'église par ce culte, il est, par un mouvement parallèle sa décoration même s'infiltre dans la décoration des édifices ecclésiaux de type nouveau. Le *martirium* lui fournit un certain nombre de types précisés et de thèmes de son répertoire iconographique particulier. En Occident, tandis que les peintures des murs restent fidèles à l'imagerie antérieure, cette dernière se limite à la décoration de l'abside ou du sanctuaire (sans que de l'autel et du reliquaire, c'est-à-dire à la partie de l'église du type nouveau on, dans les pays latins, lui face le *martirium*). Dans les pays grecs et orientaux, pour des raisons semblables, les images particulières au culte des martyrs furent incorporées dans les églises-martyria, mais repoussées dans les sanctuaires latéraux, dans les collatéraux et dans la partie occidentale de l'édifice ecclésiastique, c'est-à-dire de préférence dans les lieux où l'on installa les reliques des saints. Mais, par ailleurs, tandis que l'église elle-même adoptait l'icône-martyria, les lectures du *martirium*, son cycle christologique complété, qui constitue la partie essentielle de la décoration d'une église grecque, prenaient pour point de départ les séries d'images évangéliques créées dans les *martiria* des Liens Saints, et c'est ainsi que, jusqu'en plein moyen âge, les peintures des églises byzantines, dans leur signification religieuse, leurs cycles et même dans leur esthétique, gardèrent un caractère marqué de l'art des *martiria*.

Sans me dissimuler les risques que l'on court en essayant de rapprocher les faits artistiques des théories, même contemporaines, sur la valeur symbolique de l'édifice ecclésiastique et de ses parties, je crois trouver une confirmation suggestive

1. Le style des images byzantines, grave et solennel, ne saurait être étranger à l'expression du sacré, non seulement dans chaque personnage et chaque épisode de l'histoire religieuse figurés par l'iconographie, et en les soustrayant au point de vue théophanique. Reflets d'une manifestation quelconque de Dieu, dans un homme ou dans un événement historique, ces images offrent toujours un équilibre statique parfait, et les personnages qui les peignent, magistres et réservés, ne se laissent jamais emporter par un élan passionné. Tout ce qui vibre ces images des vicissitudes de la réalité matérielle, qu'il soit au sens religieux profond qu'en leur équilibre.

de deux confessions dont les martyrs grecs de l'époque qui ont les martyrs et leurs descendants impaire l'architecture des églises moniales et leurs peintures. Il suffit que je rappelle brièvement les plans du Pseudo-Sophronie, de saint Maxime le Confesseur, du pseudo-Sophronie, du pseudo-Germain de Constantinople ou de saint Jean Damascène, qui nous ont tous fait à l'abord à comprendre l'évolution de l'édifice monial, caput et, notamment, l'installation de l'église de culte monial dans le martyrium, solitaire dans la souffrance et le mort, les archétypes de Dieu, que sont les martyrs et le Christ, le sont aussi dans la gloire, dans la glorification qu'on leur doit et, par conséquent, dans le culte qu'on leur rend. Mais l'église, toute église, est fondée sur le sang des martyrs, et le Christ est le premier parmi les martyrs, qui n'ont fait que renouveler sa passion. La vénération de son tombeau a donc la priorité sur les autres et, en les dominant, elle les comprend tous symboliquement. C'est le tombeau du Golgotha qui figure l'autel de toute église, et, de ce fait, il devient *martyrium* du Christ, tandis que, pour les saints martyrs, et le même sanctuaire en attire les corps, leurs *martyria* particulière s'inscrivent dans ses collatéraux ou ses dépendances. L'architecture reflète ainsi tout aussi bien l'étroite parenté des cultes du Christ et des martyrs que le droit de préférence du premier sur les autres.

Or, les mêmes sources littéraires nous apportent quelques indications aussi précieuses pour l'étude de l'évolution des peintures murales. Ainsi, le pseudo-Sophronie et le pseudo-Germain nous expliquent pourquoi la décoration de toute église pouvait adopter le programme iconographique qui, à l'origine, appartient aux *martyria* des Lieux Saints. Chaque église, avec son sanctuaire, son autel et son abside, représente symboliquement la croix du Golgotha, la grotte du tombeau du Christ « qui se trouvait à côté », et la grotte de la Nativité, « est à dire les trois « Lieux Saints » majeurs de Palestine

1. Jean Damascène, *De imag.* I, 36-37. Maxime, *P. G.*, t. 9, c. 237. *De icon.* III, 1. 1842, 1852.
2. Sophr., I, 20. Maxime, *P. G.*, 9, c. 12 et 11, 15. col. 65-2-3 et 180-1.
107-9, col. 13-2.

3. Ps. Sophronie, éd. Kriemhild, *Monasterium. Die alt. griech. Kirchen.* (Zürich, 1904), p. 159-200. Ps. Cyrille, *ibid.*, p. 237-249. Ps. Germain, *Monast.*, *P. G.*, 9, c. 98, 427. La table de l'index est au milieu de l'ouvrage, commençant par le chapitre, tout comme le livre de la Passion et au centre de la terre, et se terminant. Maxime, *P. G.*, 9, c. 98, 384-386, 388-389, 419. Cf. le Ps. Germain *ibid.*, dans *Die alt. griech. Kirchen*, 1905, p. 309-314.

symbolisées ses plans par des martyrs symboliques. Faut-il dire que les martyrs, saints, chaque église devient *martyrium* à son tour et parvient ainsi à accepter le programme iconographique en plus exactement, les graphiques moniales des *martyria* de la vie terrestre du Christ sont, en même temps, les équivalents iconographiques à la fois, tout comme les reliques de l'Église sainte qui nous ont fait, tout comme, en la passion, prises à leur tour, les *Lieux Saints*. Il était naturel dans ces conditions que les images, dans les *martyria* collectifs du Christ qui groupent les églises, se groupent l'exemple des symboles et reliques collectifs et qu'elles fussent éditées à côté les équivalents iconographiques de toutes les théophanies moniales. Or, c'est précisément ce qui nous a été conservé dans les peintures moniales des églises qui empruntent leur cycle christologique aux dévotions des martyrs, à la place d'un fragment du cycle, celui qui correspond à un seul événement, ou à un groupe d'événements réunis dans tel *martyrium*. L'église dans sa décoration cherche à embrasser l'ensemble des théophanies évangéliques.

Sans doute, la décoration des églises n'a été point tout de suite que les thèmes de l'Enfance et de la Passion (avec les Apparitions) ont été toujours les plus importants pour les iconographes qui relataient les moments des théophanies. Aussi, pendant très longtemps, ces deux parties de la vie du Christ furent le mieux illustrées dans les églises, en correspondance exacte, d'ailleurs, avec le double symbolique des Lieux Saints de Bethléem et du Golgotha que le pseudo-Sophronie et le pseudo-Germain nous ont fait connaître dans chaque église. Pourtant, en ajoutant le troisième cycle des théophanies, celui des Miracles, en groupant les tableaux intermédiaires, ou, simplement, en groupant les tableaux historiques de manière à former une série narrative pleine et entière, les décorateurs des églises cherchaient surtout à produire l'effet d'un cycle évangélique unitaire et harmonieux, et qui embrassât la vie entière du Christ. Ce cycle unitaire et complet, même s'il ne comprenait que peu d'épisodes, se le distribuait sur tous les murs et les voûtes de l'église. À ce cycle central, on ajoutait, d'autres images, scènes diverses dans l'abside, portraits de saints ou bas des murs et ailleurs, mais sans jamais oublier que ces peintures, qui recouvraient

1. Cf. *supra*, p. 174.

senter ainsi l'Église universelle. La tentative grecque d'une mosaïque monumentale de ce genre trouve son pendant occidental — bien plus développé en vérité — vers le xiv^e siècle seulement, et rien n'est plus suggestif, car, dans l'un et l'autre cas, ces ensembles d'images méthodiquement ordonnées apparaissent à la suite des théories mystiques, symboliques analogues. Et, de part et d'autre aussi, c'est-à-dire en Orient vers le xiv^e siècle, en Occident vers le xiv^e, ces essais d'ensembles iconographiques à programme universel et adaptés harmonieusement à tout l'édifice ecclésiastique prennent ainsi possession de l'église entière au moment où celle-ci absorbe définitivement le *martyrium*. Nous avons montré cette coïncidence chronologique pour l'église grecque ; quant à l'église occidentale, l'expansion de l'iconographie monumentale sur l'édifice entier correspond à l'époque où, à la suite des « élévations » des reliques, les cryptes tombent en désuétude et l'église elle-même se confond avec le *martyrium* en l'absorbant.

En attendant, les églises antiques de l'Occident et notamment de Rome, n'offrent de décorations figuratives à images multiples, chargées d'une symbolique profonde et composées avec méthode, que dans les absides (et les cryptes), c'est-à-dire dans la seule partie de l'édifice ecclésiastique à laquelle s'attache la mystique latine de l'époque, à cause de l'autel qu'on y fixe quasi obligatoirement. On se souvient que, selon le rite romain, l'autel seul était consacré dans une église nouvelle, lors de sa dédicace, et cela pendant toute la période antique (jusqu'à la fin du vi^e siècle)¹.

1. DURAND, *Origines du culte chrétien*, p. 424 et s.

CHAPITRE VIII

DES RELIQUES AUX ICONES

De leurs visites aux martyrs et aux lieux saints, les premiers rapportaient ce qu'ils appelaient des « enlignes » ou bénédictiones, c'est-à-dire des objets que le clergé attachait à ces sanctuaires offerts en vendant aux fidèles. Ces « enlignes » pouvaient prendre les formes les plus diverses. Les pèlerins du iv^e siècle, en Palestine, recueillaient des fruits, des branches de pin, des rameaux, des pierres. À défaut d'une parcelle de la relique elle-même, l'eau puisée dans une source, sortie d'une église renommée, ou un peu de poussière ramassée sur un tombeau saint ou à l'endroit de l'Ascension, quelques gouttes d'huile prise dans une lampe suspendue au-dessus du Saint-Sépulcre ou d'un sarcophage de martyr, étaient aussi recueillis et gardés avec empressement par d'innombrables fidèles rentrant de leurs labeurs auprès des reliques¹.

Tous ces objets indifféremment avaient la vertu de protéger le voyageur, sur mer et sur terre, selon l'expression consacrée) et de guérir les maux du corps. Cette puissance miraculeuse appartenait à l'« enlignage » parce que, précédemment elle avait été mise en contact immédiat avec la relique authentique. Mais en vertu du même principe de transmission de la force surnaturelle, celle-ci se communiquait à la grille, ou à la boîte, au cadre, ou à l'enveloppe de la « bénédiction », qui, d'ailleurs, était généralement la seule partie de l'« enlignage » qu'on pouvait voir et toucher. C'est sous l'aspect que lui donnait cette forme que la relique se fixait dans l'imagination du fidèle.

Or, depuis le v^e siècle, on avait pris l'habitude de figurer

1. V. les récits des pèlerins de Terre Sainte, cf. Sieber et Tobler.

[illegible][illegible]

20. p. 377 pl. 2. J. J. 16-17
21. Acta 28. 3 mai. 401. 410

3. Card. Meier, *gr. 306*, fol. 130^v nota per K. Meier, *Der Inhalt der Briefe an Aufgenommen der Indulgenzen*, *Monatsschrift d. d. m. 1884*, p. 101.

4. *Margacula* + *Ismestra* (Münch, P. 6, 1908, p. 178, fig. 10).
 pénétré dans ce qu'on appelle le «cœur» du sang au moment de la

Sans m'étendre ici sur les formes et les conséquences de l'influence néo-platonicienne sur le culte des icônes¹, je me borne à la mentionner, à côté de l'apport du culte des reliques, pour mieux délimiter la part de ce dernier et pour pouvoir dire notamment qu'on ne saurait ni la négliger, comme on l'a fait jusqu'ici, ni en exagérer la portée, en cherchant derrière chaque icône culturelle le souvenir d'une relique. Ainsi, lorsque nous apprenons par saint Augustin que de son temps certains chrétiens adoraient des images², ou par saint Jean Chrysostôme que ses contemporains à Antioche multipliaient les figurations de saint Meliton, avec une ardeur qui suppose qu'on leur attribuait une valeur religieuse considérable³, lorsque nous voyons, à la fin du V^e siècle, les Syriens de Rome mettre leurs boutiques et leurs maisons sous la protection d'images de saint Syméon le Stylite, leur saint national⁴, — tous ces témoignages sur un culte limité de certaines images, avant le grand mouvement d'iconophilie qui se place au VI^e et au VII^e siècle⁵, nous n'avons pas à supposer, pour chacune de ces icônes ni pour leurs prototypes, un lien obligatoire avec le culte des reliques. Au VI^e siècle

1. Dans un ouvrage spécial consacré à l'image culturelle chrétienne, je me propose d'étudier plus à fond ce problème des origines de l'icône byzantine, en tenant compte des croyances et des doctrines antérieures à l'éclatement du grand mouvement d'iconophilie chez les chrétiens d'Orient. Je me bornerai à citer ici, à titre d'indication, deux passages qui avaient la prétention de résumer le rôle des images sacrées, et dont l'un est dû au néo-platonicien Porphyre (*Dei abstinere*) et l'autre à saint Grégoire le Grand (*Epist.*, IX, 32). Selon Porphyre, dans les images des dieux on représente «*ἀποὺς παρὰ τὸ πᾶν*» (selon le texte de saint Grégoire, dans les représentations chrétiennes, *per visibilia invisibilia demonstramus*).

2. Saint Augustin, *De moribus ecclesiae*, c. 1, 70 : *Migne, P. L.*, 32, 1342 : *non modice eas, sepulchrum et picturam adorantes*. Dans les *Actes apocryphes* de saint Jean l'Évangéliste, *Novo-Testam. Apocrypha*, p. 177, l'apôtre considéré comme «*salvateur*» l'holocauste de sa vie et d'innombrables portraits des défunts, — prouve que ces pratiques étaient répandues dans les milieux chrétiens à l'époque où fut composé ce texte (VI^e siècle ?).

3. Saint Jean Chrysostôme, *Contre Meliton*, ch. 1 : *Migne, P. G.*, 46, 315.

4. Théodoret, *Hist. rel.*, VI : *Migne, P. G.*, 82, 147.

5. C'est à la même époque sensiblement que R. Hall place les premières manifestations de la croyance en la présence du saint dans son portrait, en s'appuyant principalement sur des textes relatifs au culte des stylites. Hall, *l. c.*, p. 392-393. On se rappelle aussi que les Nestoriens, qui se séparèrent de l'Église universelle en 451, ignoraient le culte des icônes : Loewe, *Lebens- u. Dogmengeschichte*, p. 316. Sur la tradition médiévale qui attribuait à saint Cyrille d'Alexandrie l'introduction de ce culte, Loewe, *l. c.*, Thomschitz, *l. c.*, p. 23, Noz, *l. c.*, p. 1 note.

déjà, dans certaines circonstances qu'il nous est impossible de préciser faute de documents, le culte des reliques se trouve cette image, sous une forme qui pouvait être considérée, au moment même où elle se trouvait, comme une image culturelle chrétienne. Ce sont des reliques de ce genre, après qu'elles ont servi, pour du sûr et du vrai du christianisme, aux besoins de l'Église, en portant une part à la culture des reliques, mais de certaines formes d'adaptation religieuses.

Par contre, le lien de la relique et de l'icône s'affaiblit à la veille de la Crise iconoclaste, mais nous en aurons une dernière fois, à la fin du VI^e siècle, en effet, que l'image sainte est devenue à cette époque remplacer la relique dans la culture culturelle des Byzantins. Plusieurs indications nous le montrent. On se rappelle qu'en parlant des martyrs orientaux transformés en icônes nous avons vu, d'une part, que l'architecture byzantine, n'ayant plus de local particulier réservé au corps saint, et que celui-ci d'ailleurs était fixé soit dans une dépendance de l'église, soit le long d'un mur de la nef ou devant l'apothéose. Or, à cette même époque précisément, ce mur d'images symbolisait la forme qu'il gardera désormais et, à partir de ce moment, l'intérieur de chaque église orthodoxe réservera aux icônes un emplacement spécial et considérable qu'elles n'avaient pas auparavant et qui est, à coup sûr, le meilleur dont elle dispose et celui qui touche de plus près au sanctuaire. En traçant le saint des saints aux fidèles, les icônes en remplissent en quelque sorte la vision, et rien ne prouve mieux le prestige qui les entoure depuis ce temps. Parallèlement, leur ascension se manifeste ailleurs. Tandis que les synodes et les typiques liturgiques ne laissent guère paraître, avant la fin du moyen âge, l'attachement progressif des laïques aux icônes, les relations des pèlerins font bien sentir ce même attachement qui se fait au détriment des reliques. J'ai déjà fait observer qu'avant le VI^e siècle les pèlerins de Terre Sainte ne signalaient point d'images sacrées. Au VII^e siècle, non seulement les mentions en sont plus fréquentes que vers une plus tôt, mais

1. En règle générale, les attestations liturgiques qu'il y a eu un culte communautaire sur tout les anniversaires des saints et surtout le culte traditionnel de leurs tombeaux, et non pas de leurs images.

On se souviendra aussi, pour mieux situer les dates, de cet essai général du culte des roines, que c'est depuis le VII^e siècle que des images du Christ et de la Vierge sont, paient les empereurs dans leurs campagnes², et qu'en 636, l'image « archétypale » du Christ, à côté de la relique du manteau de la Vierge, est portée sur les murs de Constantinople pour élever de la ville un essai des barbares³. Dans les cérémonies postérieures du même genre, les roines tiendront toujours une place marquée, et Jean Tzimiskès, au X^e siècle, accordera les honneurs du triomphe militaire à une icône de la Vierge⁴. On observera, d'autre part, que

4. L'ÉON DE DIALÈGE, IX, 12, éd. Bonn, p. 156. G. ECKHARDT, *ibid.* Bonn, II, p. 412-413. ZERNER, *NVI*, 3, éd. Bonn, III, p. 530-536.

Pour donner une idée des processions de ce genre et pour saisir leur portée, nous résumons quelques-unes des cérémonies auxquelles dominait les rites des reliques et des vaines, nous résumons pl. LXX, 1 le fameux tour de Tébén qui figure le transfert d'un reliquaire. La translation est ordonnée selon les règles d'une année solennelle de triomphe, le char porté des plus hauts dignitaires de l'Empire marchant en tête de la procession, des eunuchs allemands dans les rangs, l'importance qui accorde la procession, devant l'entrée du sanctuaire, « clers » [?] ayant des eunuchs du haut des fenêtres de l'église voisine [?]. Passage antique des parfums et de l'encens répandus en de petites occasions. La scène

1939; *Les débuts de la querelle des scolopages*, *Revue de l'histoire de la philosophie*, t. 16, p. 235 et s.; dans *Rpt. Zeit.*, 38, p. 394 et s. Parmi les autres études récentes consacrées à la doctrine des scolopiles byzantins, v. G. LANGE, *Der Skolopist*

C'est alors, sans doute, qu'en Orient tombèrent en désuétude les vieilles images des saints locaux, ou ils appartenant dans l'attitude d'avocats ou de protecteurs, et même accompa-

1. Car la constatation d'une possible ou même d'une adéquate digitalisation ne représente le Christ n'implique point la possession de la « grille » dans les images peintes de la Vierge, des saints ou des épisodes de l'histoire protestantisante globale qui en fait justement des objets dignes d'un culte, tous ces objets risquant pourtant d'être perçus des uns ou par un chrétien à l'égal des images du Christ. Le « vrai problème théologique relatif aux saintes images des orthodoxes est celui de la préséance, dans ces images, d'un élément divin qui naguère était présent dans les personnages et les événements qu'elles figurent.

1. Il n'est pas défendu de prêter que le trébuchet mané à Genthioleph des corps ainsi arrachés à leur « maison » d'origine soit en fait considéré comme le général de la violence de ces reliques. Il intervient, à la descente de la première iconographie des martyrs (à laquelle nécessairement s'ajoute le « grand saillant de leur histoire prédisposée. Dans le chapitre de l'Empire, nous ne sommes ni d'où apparaisse bientôt — tels les dignitaires de la Cour vénéral de l'ancien — comme autant de principes hiérarchiquement organisés mais peu individuels — et enlèvent le trébuchet du Seigneur saint.



Fig. 100. — ANTINOI. Peinture funéraire d'un grand seigneur, saint Calluthos et la Vierge Marie.



Fig. 137. — Reliquaire dans l'abside
d'une chapelle palatine. Rome. Archéol.



Fig. 138. — Saint Ponce
sur un médaillon de CHÉRONÈSE.



Fig. 139. — Saint
Ponce. Musée de Louvre.

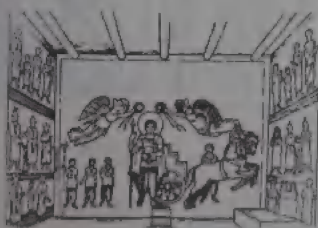


Fig. 140. — SAINT-THOMAS.
Humiliation des pasteurs. Musée de Louvre.

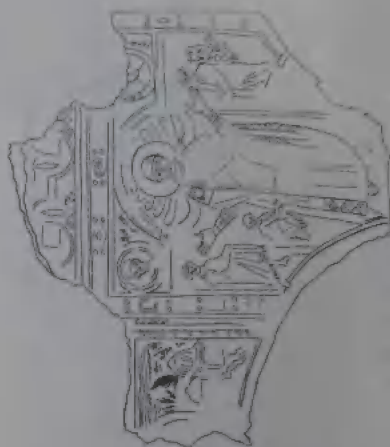


Fig. 141. — SAINT-THOMAS.
Humiliation des pasteurs. Musée de Louvre.

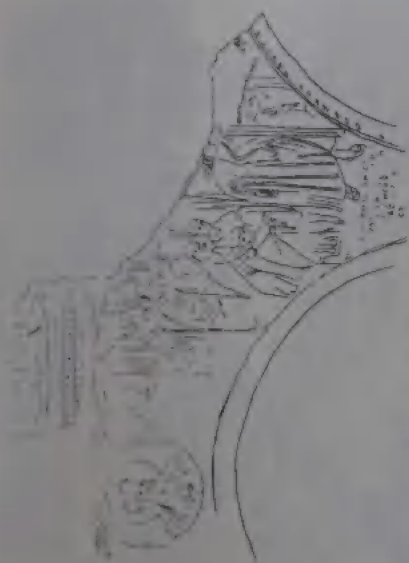


Fig. 102. — Mosquée à Saint-Germain de SALONIQUE.





Fig. 144. — Mausoleum at Halicarnassus.

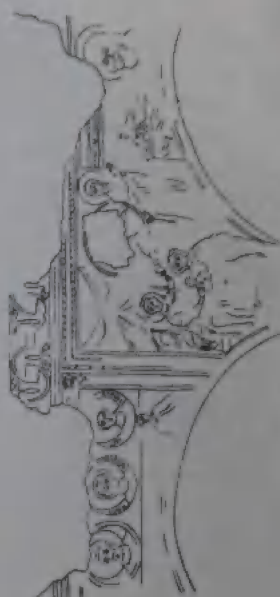


Fig. 145. — Mausoleum at Halicarnassus, side elevation.



Fig. 100. — *Monument to John G. Thompson, N. Y.*



Fig. 101. — *Monument to John G. Thompson, N. Y.*

TABLE DES DESSINS AU TRAIT

groupés à la fin de chaque section de texte.

136. ANTIQÜÉ. (Égypte). Fresque dans une chambre funéraire, la défunte entre saint Colonne et le Vierge Marie (d'après Breccia).
137. ASSIOUT. Le Christ adolescent dans un médaillon pour un ange. Peinture dans l'abside d'une église copte (d'après Cledat).
138. SAINT PLOÛS sur un médaillon (romain) provenant de Carthage (Grimé) (d'après Matericky pe arcbid. Rome).
139. Stèle avec une représentation de saint Synésios Égypte sur sa colonne. Musée du Louvre (d'après Perdrizet).
140. DOUBA. Sanctuaire de Zeus-Tibos. Reconstitution des peintures murales (d'après Rostovtzeff).
141. SALONIQUE. Saint-Démétrios. Mosaïque dans le bas-côté Nord (d'après Ouspenski); en cette image et celles qui dépendent les figures 142 et 143 se trouvent, sur le même mur, de droite à gauche (d'Est à Ouest).
142. SALONIQUE. Saint-Démétrios. Mosaïque dans le bas-côté Nord (d'après Ouspenski).
143. SALONIQUE. Saint-Démétrios. Mosaïque dans le bas-côté Nord (d'après Ouspenski).
144. SALONIQUE. Saint-Démétrios. Mosaïque dans le bas-côté Nord (d'après Ouspenski).
145. SALONIQUE. Saint-Démétrios. Mosaïque dans le bas-côté Nord (d'après Ouspenski).
146. SALONIQUE. Saint-Démétrios. Mosaïque dans le bas-côté Nord (d'après Ouspenski).
147. SALONIQUE. Saint-Démétrios. Mosaïque dans le bas-côté Nord (d'après Ouspenski).

ADDENDA ET CORRIGENDA

Tome I, p. 86. — *Ajouter* un exemple relatif à la forme *basilicodécrois* qui a été, seule, en France, l'une des formes adoptées. — *Carrière*. *Église de Malatrin*, au-delà d'une cour devant l'entrée de l'église. (Voir aussi fig. 25.)

Tome I, p. 100. — *Ajouter* un exemple relatif à la forme *basilicodécrois* qui a été, seule, en France, l'une des formes adoptées. — *Carrière*. *Église de Malatrin*, au-delà d'une cour devant l'entrée de l'église. (Voir aussi fig. 25.)

Tome I, p. 101. — *Ajouter*. Notre fig. 26 représentant un dessin de Malatrin qui offre un autre exemple d'église adossée en forme à cloître (destination incertaine, mais probablement *basilicodécrois*).

Tome I, p. 143. — *Ajouter*. Un exemple de *basilicodécrois* de laus temps antérieurs en France, à Brionne : cette église a une nef, rectangulaire, avec une abside large que long. Plusieurs dessins de Malatrin rappellent cette forme. (Voir aussi l'ouvrage de R. P. PELLER, *L'architecture française*, 1861, p. 303 et p. 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.)

Tome I, p. 149. — *Ajouter* le plan ci-joint des deux états successifs du *martyrium* d'Antioche-Pierre (fig. A et B, d'après : *Antioche-Pierre*, 1911). *Martyrium* initial en tétracope avec un mur central qui a la forme d'une salle rectangulaire avec abside. Plus tard, *martyrium* transformé en église : la tétracope est maintenue, mais deux salles latérales avec abside sont ajoutées. Le Nord a servi de baptistère, mais deux salles latérales avec abside sont ajoutées. Le plan ci-joint des deux états successifs du *martyrium* d'Antioche-Pierre — que nous n'avons connu que lorsque le plan ci-joint de l'ouvrage avait été composé — confirme nos conclusions sur les plans des *martyria* (I, p. 306 s.).



Fig. A.



Fig. B.

INDEX POUR LES DEUX VOLUMES

Aaron, 71, 111, 299; II, 199, 217.
 Abamoun, 11, 189.
 Abbaouy, saint, 1, 392.
 Abbe, 11, 214.
 Abdon, 428.
 Abel, 11, 31 n. 6, 297, 300.
 Abel, B. P., 256, 257, 261, 278, 289, 293, 294, 298, 299, 311.
 Abou V. Piska.
 Abou-Girgeh, 82, 11, 28, 106.
 Abou-Henab, 11, 316 n. 2.
 Abraham, 69, 70, 122 n. 1; II, 12, 117, 131, 192 n. 3.
 — Hospitalité d', 275.
 — Sacrifice d', 11, 12, 13 n. 2, 22, 71.
 Abaïde (funéraire), 62, 64 s., 98 s., 179, 179, 180 s., 185 n. 1, 187, 149, 149, 149, 176 s., 180, 183, 185, 187, 202, 207 s., 340-348, 474 s., 510 s., 524 s., 534, 638-642. V. aussi Esabre.
 Achéménides, 233.
 Adam, 349; 11, 129, 297, 300, 330.
 — et Ève, 11, 22, 87, 280.
 Adam-Klief, 226.
 Adana, 11, 169, 176, 180, 182, 183, 187, 194 n. 3, 238, 239, 247.
 Adanous, saint, 11, 103.
 Aden, saint, 536.
 Adoration des Mages, 11, 12, 90 n. 1, 136 n. 3, 163, 174 s., 179, 181, 234, 236, 237, 238, 240, 243, 246, 266, 277, 249, 266 n. 1, 264, 293.
 Adoulique, 218, 423, 477.
 Ad sanctos (sépultures), 43, 52, 56, 54, 55, 443, 447, 448, 451, 452, 465, 480, 488 s., 493 s.
 Adventus, 11, 183, 228, 240.
 Aële Capadocia, 226, 226, 230, 243, 276.

Aële, 412.
 Afghanistan, 160.
 Aïtrique, 97, 102, 103, 109, 423, 445, 457 s., 449.
 — du Nord, 30, 42, 48, 56, 137, 138, 247 n. 1, 297, 298, 307, 365 n. 1, 401, 434, 435, 437, 444, 445, 456; II, 30, 43, 220. V. aussi sous les noms des Doux.
 Agathange, saint, 11, 113.
 —, Histoire d'Arménie, 18, 182.
 Agre, 11, 210.
 Agnoscimus-Cupellare, 106.
 Agreux et les deux images, 11, 66-67, 70, 223, 224, 301.
 Agreux, 66, 11, 66 n. 3, 106, 349 n. 3.
 Agreux, saint, 11, 67, 70, 106, 249.
 Agreux, 187.
 Agreux, saint, 107, 107.
 Aïne, 226.
 Aïne, 11, 161, 181, 208, 220 n. 2.
 Aix-le-Chapelle, monie, 286.
 — religieuses, 179, 187, 188, 174.
 — Sainte-Chapelle, 175, 140, 208, 240, 267 n. 4, 149, 150, 173, 174.
 Aïkion, saint, 23, 26.
 Aïkion-Julia, 267 n. 2.
 Aïkion, 274.
 Aïkion, 440.
 Alexandre le Macédonien, 10, 129 n. 1, 229 n. 3, 232, 233; II, 126.
 Alexandre, 24, 94, 72, 85, 90, 173, 196, 226 n. 3, 230; II, 75, 167, 246 n. 1, 246 n. 1.
 — Calicumba Karmou, 11, 246.
 — saint, 246 n. 1.
 — Agre Abou-Girgeh, 82; II, 28, 106.

[illegible]

[illegible][illegible][illegible][illegible]

Laurin, saint, 316, 347 n. 1, 11, 14, 39, 80, 85, 74, 79, 80, 82.
— médaille, 17 n. 2, 45, 48 n. 1.
Laurin, V. le P., 242 n. 2.
Laurin, 240.
Laurin, 426 n. 2.
Laurin, des Indes, 11, 246 n. 234.
Le cardinal, 186.
Léon, c. *Reverentissimus de*.
Le Nord, E., 422, 11, 18 n. 1.
Léon-Paul, R., 409 n. 2.
Léon-Paul, 41, 274 n. 2.
Le Nord, 516.
Léon, R., 402 n. 2.
Léon-Paul, 41, 183, 272.
Léon-Paul, saint, 570.
Léon, 100, 114, 11, 109.
— en saint, 274, 11, 17 n. 3.
— Léon-Paul, 544 n. 6, 546 n. 555.
Léon, saint, n. Albion, 107.
— saint, de Napoléon à Vaguer, 11, 259 n. 1.
Léon-Paul, saint, 308.
Léon, 184.
Léon, 11, 148 n. 2.
Léon, 506.
Léon, 540, 547, 549.
Léon, 210.
Léon, 521 n. 1, 224, 225.
Léon-Paul, 11, 210.
Léon-Paul, v. Palestine, Jérusalem, etc.
Léon, P., 167, 172.
Léon, 145, 514.
Léon, 11, 307, 308.
Léon, 11, 126, 133.
Léon de Juda, 11, 117.
Léon, 425, 507.
— Lombardie, 11, 323 n. 1.
Londres, British Museum, 271 n., 277, 11, 52, 70, 188 n. 3, 325.
Londres, 485, 495, 551, 552, 556, 567.
Londres le Pireux, 541.
— saint, 552, 575.
Londres, saint, 429.
Londres, personification, 11, 179, 209, 216, 918, 308 n. 3.
Londres, 99, 99, 112, 157, 158, 180.
Londres, 99, 343, 355, 360.
Londres, 11, 148.
Londres, saint-Jean, 59 n. 1, 410, 461, 522, 523, 524.
— Saint-Jean, 463, 464.
— Saint-Nicolas, 466.

Londres, 128.
Londres, 570.
Londres, saint, 11, 209 n. 2.
Londres, 181.
Londres, 204 n. 1, 422 n. 1.
Londres, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

— enroulement en spirale, 11, 14, 15, 16.
— enroulement, 11, 16, 17, 18.
— enroulement, 11, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

Martyr, saint, 316, 347 n. 1, 11, 14, 39, 80, 85, 74, 79, 80, 82.
— médaille, 17 n. 2, 45, 48 n. 1.
Martyr, V. le P., 242 n. 2.
Martyr, 240.
Martyr, 426 n. 2.
Martyr, des Indes, 11, 246 n. 234.
Le cardinal, 186.
Léon, c. *Reverentissimus de*.
Le Nord, E., 422, 11, 18 n. 1.
Léon-Paul, R., 409 n. 2.
Léon-Paul, 41, 274 n. 2.
Le Nord, 516.
Léon, R., 402 n. 2.
Léon-Paul, 41, 183, 272.
Léon-Paul, saint, 570.
Léon, 100, 114, 11, 109.
— en saint, 274, 11, 17 n. 3.
— Léon-Paul, 544 n. 6, 546 n. 555.
Léon, saint, n. Albion, 107.
— saint, de Napoléon à Vaguer, 11, 259 n. 1.
Léon-Paul, saint, 308.
Léon, 184.
Léon, 11, 148 n. 2.
Léon, 506.
Léon, 540, 547, 549.
Léon, 210.
Léon, 521 n. 1, 224, 225.
Léon-Paul, 11, 210.
Léon-Paul, v. Palestine, Jérusalem, etc.
Léon, P., 167, 172.
Léon, 145, 514.
Léon, 11, 307, 308.
Léon, 11, 126, 133.
Léon de Juda, 11, 117.
Léon, 425, 507.
— Lombardie, 11, 323 n. 1.
Londres, British Museum, 271 n., 277, 11, 52, 70, 188 n. 3, 325.
Londres, 485, 495, 551, 552, 556, 567.
Londres le Pireux, 541.
— saint, 552, 575.
Londres, saint, 429.
Londres, personification, 11, 179, 209, 216, 918, 308 n. 3.
Londres, 99, 99, 112, 157, 158, 180.
Londres, 99, 343, 355, 360.
Londres, 11, 148.
Londres, saint-Jean, 59 n. 1, 410, 461, 522, 523, 524.
— Saint-Jean, 463, 464.
— Saint-Nicolas, 466.

[illegible][illegible][illegible]

— *Travaux*, *Revue*, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914

102	TABLE DES MATIÈRES	Page
CHAPITRE III — <i>Emplacement des images des saints dans les martyria</i>		105
CHAPITRE IV — <i>Les images des theophanies dans les martyria des Lieux saints</i>		129
CHAPITRE V — <i>Les theophanies-visions dans les niches des chapelles cuples</i>		207
CHAPITRE VI — <i>Images des theophanies du Christ dans les scenes de l'Enfance, de la Passion et des Miracles</i>		235
CHAPITRE VII — <i>Sur la decoration des martyria et la decoration des eglises</i>		291
CHAPITRE VIII — <i>Des reliques aux icônes</i>		340
DESSINS AU TRAIT.....		359
TABLE DES DESSINS AU TRAIT.....		369
ADDENDA ET CORRIGENDA.....		371
INDEX GÉNÉRAL POUR LES DEUX VOLUMES.....		375
TABLE DES MATIÈRES DES DEUX VOLUMES.....		401

TITRE DES PLANCHES

PLANCHE I

1. Dôme. Mosaïque (reconstitution) du dôme de la basilique de Saint-Georges à Constantinople.
2. Dôme. Mosaïque (reconstitution) du dôme de la basilique de Saint-Georges à Constantinople.
3. Dôme. Mosaïque (reconstitution) du dôme de la basilique de Saint-Georges à Constantinople.

PLANCHE II. Epistyle. Vitraux de Saint-Georges à Constantinople (voir H. 1000).

PLANCHE III

1. Dôme. Mosaïque (reconstitution) du dôme de la basilique de Saint-Georges à Constantinople.
2. Epistyle. Mosaïque de l'apothéose de Saint-Georges à Constantinople.

PLANCHE IV

1. Mosaïque (type) : Mosaïque du dôme de la basilique de Saint-Georges à Constantinople.
2. D. F. 1000 (type) : Mosaïque du dôme de la basilique de Saint-Georges à Constantinople.
3. D. F. 1000 (type) : Mosaïque du dôme de la basilique de Saint-Georges à Constantinople.
4. D. F. 1000 (type) : Mosaïque du dôme de la basilique de Saint-Georges à Constantinople.

PLANCHE V

1. et 2. D. F. 1000 (type) : Mosaïque du dôme de la basilique de Saint-Georges à Constantinople.

PLANCHE VI

1. Constantinople. Les mosaïques de l'apothéose de Saint-Georges à Constantinople.
2. Saint-Georges. Les mosaïques de l'apothéose de Saint-Georges à Constantinople.
3. Saint-Georges. Les mosaïques de l'apothéose de Saint-Georges à Constantinople.

1. El-Floumeh (Oued-el-Djebel, en Egypte). Restes d'une basilique. Vue sur le chœur (d'après Gaud).

PLANCHE VII

1. Chœur-crypte. Sainte-Chapelle-Dauphine. Vue intérieure (plan de l'auteur).
2. Daumesnil. Saint-Vidal. Vue intérieure (Alinari).

PLANCHE VIII

1. Zvestinova (Arménie). Eglise du pèlerin. Reconstitution (Toussaint).
2. Ani (Arménie). Eglise du Seigneur (d'après Strogowski).
3. Beyrouth. Basiliques de Saint-Philippe (Alinari).

PLANCHE IX

- 1 et 2. Wagherschapout (Arménie). Sainte-Trinité, coupe et vue extérieure (d'après Strogowski).
3. Tachat (Géorgie). Sainte-Croix (d'après Strogowski).

PLANCHE X

- 1, 2, 3. Sébastien. Saint-Denis. Trois vues de la crypte, avec la fontaine et le ciborium qui la surmonte (1 photo de l'auteur, 2 et 3 d'après Sedlmayr).

PLANCHE XI

- 1 et 2. Xanten (Allemagne occidentale). Restes d'un tombeau de deux martyrs, sous le clocher de Saint-Victor (d'après Neapel).
3. Tuda (Hongrie). Fondation d'une triconque paléochrétienne (d'après *Atti III Congr. intern. arch. crist.*).
4. Antioche-Ramossé. Fondations de la partie centrale d'un *monastère cruciforme* (d'après Lassus).

PLANCHE XII

- 1 et 2. Ephèse. Eglise des Sept Dormants, vue de l'hyppogée à l'ouest de la basilique et de la crypte sous la nef (couloir central) (d'après *Forsch. in Ephesus*).
3. Xou-Angou (Mongolie du Nord, Tchéli). Vue du clocher de l'église (d'après Strogowski).
4. Bonn (Allemagne occidentale). Poudles sous le clocher de la cathédrale. Tache des vases funéraires (d'après Lehner).

PLANCHE XVI

1. Natch (Washington). Les restes de l'église (d'après *Phot. Egypte*).
2. Rome. Basilique Santa-Sabotia. Vue sur l'extérieur de la nef (d'après *Phot. Egypte*). Autre vue de l'extérieur de la nef (d'après *Phot. Egypte*).
3. Thèbes (Thébanes). Basilique S. Georges (d'après *Phot. Egypte*).
- 4 et 5. Thèbes (Thébanes). Basilique S. Georges (d'après *Phot. Egypte*).

PLANCHE XVII

1. Thèbes (Thébanes). Basilique S. Georges (d'après *Phot. Egypte*).
2. Rome. Basilique S. Georges (d'après *Phot. Egypte*).
3. Rome. Basilique S. Georges (d'après *Phot. Egypte*).
4. Rome. Basilique S. Georges (d'après *Phot. Egypte*).
5. Rome. Basilique S. Georges (d'après *Phot. Egypte*).

PLANCHE XVIII

- 1 et 2. Le Typicon d'Antioche (d'après *Phot. Egypte*).
3. Le Typicon d'Antioche (d'après *Phot. Egypte*).
- 4 à 8. L'église de l'Anastasis (d'après *Phot. Egypte*).
9. Le Saint-Sépulchre (d'après *Phot. Egypte*).

PLANCHE XIX

1. Au British Museum (d'après *Phot. Egypte*).
2. Au Musée de Munich (d'après *Phot. Egypte*).
3. Collection Trivelpitz à Bonn.

PLANCHE XX

1. Constantinople. Basilique de Sainte-Sophie (d'après *Phot. Egypte*).
2. Constantinople. Basilique de Sainte-Sophie (d'après *Phot. Egypte*).
3. Constantinople. Basilique de Sainte-Sophie (d'après *Phot. Egypte*).
4. Constantinople. Basilique de Sainte-Sophie (d'après *Phot. Egypte*).

PLANCHE XVIII.

1. Basilique d'Éphèse, état, publ. de Munich. Les reliques de la Croix et la basilique de Constantin sur une mosaïque du VII^e siècle (d'après deux *Kontakia*).
- 2 a. 1. Mosaïque de Thémis (I) à la Basilique de Constantin, *basilique de Thémis* (d'après les mosaïques).
2. *basilique de Thémis* (d'après les mosaïques).
3. *basilique de Thémis* (d'après les mosaïques).
4. *basilique de Thémis* (d'après les mosaïques).

PLANCHE XIX.

1. Rome. Catacombe Marcellines. Dessin d'après la fresque murale du *martyrium* souterrain de Sainte-Pélagie (d'après *Ant. arch. ital.*).
2. Fossé paléochrétien au Musée Kaiser-Friedrich, à Berlin (d'après *Wiegowski*).

PLANCHE XX.

- 1 et 2. Nalychen (Éthiopie). Coupe et plan d'un *heron* du IV^e siècle av. J.-C. (d'après *Prodan, Dyggve et Rasmussen*).

PLANCHE XXI.

1. Nalychen (Éthiopie). Reconstitution de la salle cultuelle et de l'abside funéraire du même *heron* (même provenance).
2. Chersonèse en Crimée. Plan d'une église chrétienne, d'une abside funéraire et d'un cimetière paléochrétien aux portes de la ville (d'après *Alaiev*).

PLANCHE XXII.

- 1, 2. Spalato. Palais de Dioclétien. Plan et coupe (d'après *Zeller et Hehrich*).
3. Zvartnots (Arménie). Plan de l'église et du palais (d'après *Torsmann*).
4. Constantinople. Plan et coupe de l'étage inférieur du *martyrium* des saints Carpo et Papylus (d'après *Schneider*).

PLANCHE XXIII.

1. Trepæum Trajani (Dobruja). Coupe de la basilique C. et de sa crypte (d'après *Parvan*).
2. Nola (Campanie, près de Naples). Plan des sanctuaires paléochrétiens : un petit *martyrium* collectif (à gauche) et les

Église épiscopale qui ont pour fondement commun un *heron* ou un *heron* (le fondement de saint Pierre d'après *Ant. arch. ital.*).

PLANCHE XXIV.

1. Tilsa (Éthiopie). Coupe et plan d'un *heron* (d'après *Prodan*).
- 2, 3, 4. Tilsa. Feuilles de la cathédrale. Reconstitution du *martyrium* paléochrétien, souterrain, avec le *heron*, plan du *martyrium* principal avec, au milieu, l'abside souterrain des deux tables funéraires, souterrain de cet *heron* (d'après *Prodan*).

PLANCHE XXV.

1. Palmyre. Coupe du *heron* et plan de l'église pale de l'heron (d'après *Rey et Amy*).
2. Antioche-Basileus. Plan du *martyrium* souterrain (d'après *Leveau*).

PLANCHE XXVI.

1. Korykos (Asie). Plan de l'église « *heron* » (d'après *Gayer et Herzfeld*).
2. Korykos. Plan de l'église avec *martyrium* (même provenance).
3. Meramlik (Séleucie). Plan de l'église et de la grotte sous l'église de Sainte-Théodora (même provenance).

PLANCHE XXVII.

- 1 à 4. Chersonèse en Crimée (d'après *Alaiev*) : 1. Plan de l'église appelée par les archéologues « l'Anastase (cathédrale) ». — 2. Plan de la basilique *Crux*. — 3. Plan de l'église à triconque dans la partie Sud-Est de la ville. — 4. Plans d'un groupe d'églises au centre de la ville.
5. Salone. Plan des églises épiscopales et de l'église (d'après *Dyggve*).
6. Djenné (Algérie). Plan des églises épiscopales et de l'église (d'après *Albertini*).

PLANCHE XXVIII.

- Salonique. Saint-Dimitrie. Mosaïque figurant le saint (Tamas et Papadoulakis).

PLANCHE XXIX.

1. Salonique, Saint-Georges. Mosaïque d'un martyr anonyme (Taimas et Papahadjidakis).
2. Ravennat. Chapelle archépiscopale. Vierge orante sur la mosaïque de l'abside (Alinari).

PLANCHE XXX.

1. Salonique, Saint-Dimitrios. Mosaïque figurant saint Serge, Taimas et Papahadjidakis.
2. Salonique, Saint-Georges. Mosaïque figurant saint Georges (Taimas et Papahadjidakis).

PLANCHE XXXI.

1. Salonique, Saint-Dimitrios. Mosaïque figurant le saint et des fidèles (d'après Gougenot).
2. Ravennat. Mosaïque d'Apollinaire en Chiton. Le saint sur la mosaïque absidale (Alinari).
3. Saint-Milan, sur un coin du Musée Archéologique de Milan (phot. Hautes Études).

PLANCHE XXXII.

1. Rome, Coenaculum Marci. Fresque : la Vierge avec l'enfant (d'après Wilpert).
2. Rome, Sainte-Agnes. Devant d'autel au-dessus du tombeau de la sainte (Alinari).

PLANCHE XXXIII.

- 1 et 2. Salonique, Saint-Georges. Deux détails de la mosaïque et de la coupole : moines en prière (Taimas et Papahadjidakis).

PLANCHE XXXIV.

1. Rome, Catacombe de Domitille. Fresque : sainte Petronille introduit une défunte au paradis (d'après Wilpert).
2. Mosaïque de Basile II à la Bibliothèque Vaticane. Mosaïque : l'égèse des Saints-Apôtres à Constantinople (d'après Cod. et l'aut. vatic.).

PLANCHE XXXV.

- 1 et 2. El-Bagawat (Égypte). Deux détails des fresques dans la coupole d'un mausolée chrétien. — 1. Scènes bibliques. — 2. Sainte Thècle dans la grotte et élevée au ciel (d'après de Buck).

PLANCHE XXXVI.

1. Milan, Chapelle Saint-Vital et Saint-Ambroise. Mosaïque dans la voûte figurant le martyr saint Vitor d'après Wilpert.
2. Ravennat. Mosaïque de l'abside. Mosaïque : le Roi Pasteur accablant ses fidèles (phot. Vanni).

PLANCHE XXXVII.

Ravennat. Mosaïque de l'abside. Mosaïque : le martyr de saint Laurent (Alinari).

PLANCHE XXXVIII.

- 1 et 2. Carte de Modeste. L'ensemble du martyrologe de Saint-Vital.
- 3 et 4. Carte de la Métropole des Saints et des Prêtres, à l'Épiphane (Favre). Mosaïque de prière dans le chœur. Devant la table d'autel. L'ensemble et l'ensemble des prières et des prières d'après l'ensemble.

PLANCHE XXXIX.

1. Rome, Sainte-Pudentienne. Mosaïque de l'abside (Alinari).
2. El-Bagawat (Égypte). Fresque dans la coupole d'un mausolée chrétien (d'après de Buck).

PLANCHE XL.

1. L'ensemble : vision d'Élisabeth.
2. Detail : un prophète Ézechiel.
3. Detail : un prophète Zacharie.

PLANCHE XLI.

1. Ravennat. Saint-Apollinaire en Chiton. Mosaïque de l'abside (Alinari).
2. Mont-Sinai. Église au monastère Sainte-Catherine. Mosaïque de l'abside (phot. Hautes Études).

PLANCHE XLII.

1. Rome, Sainte-Croix-et-Damien. Mosaïque absidale (Alinari).
2. Ravennat. Saint-Vital. Mosaïque absidale (Alinari).

PLANCHE XLIII.

Rome, Ombrière Saint-Vital au-dessus du tombeau de saint Laurent. Mosaïque de l'abside et du mur Est (Alinari).

PLANCHE XLIV.

- 1 et 2. Gargone, *Murghiana* Saint-Pierre. Peintures dans l'abside et dans la coupole, d'après une gravure du XVIII^e siècle (d'après Garrauci).
3. Rome, *Sainte-Marie-Antique* : Peintures du mur de fond de la chapelle sainte-Croix-et-Julitte (dessin de Griseban, on il convient de supprimer les quatre médaillons avec les symboles des évangélistes).

PLANCHE XLV.

1. Doura, Synagogue : fresque figurant le roi Josias (d'après *Gazette R-A*).
2. Rome, Hypogée du Viale Manzoni : fresque figurant un personnage anonyme (d'après *Notizie degli Scavi*).
3. Doura, Mithraeum : fresque figurant Zoroastre ou Ostanes (photo. N. Telli).

PLANCHE XLVI.

1. Ravenna, Saint-Apollinaire-le-Nouveau : procession de femmes martyres, sur une mosaïque (Alinari).
2. Ravenna, Saint-Apollinaire-le-Nouveau : vue de la nef avec une procession des martyrs, sur une mosaïque (Alinari).

PLANCHE XLVII.

1. Mosaïque Sacro du Vatican : Couverture d'un reliquaire en bois provenant du Latran (d'après Lauri).
2. Rome, fresque dans la catacombe de Commodile : Vierge avec l'Enfant, saint Félix, saint Adreus et la donatrice Turtura (d'après *Bull. arch. crist.*).

PLANCHE XLVIII.

1. Salonique, Saint-Démétrios : mosaïque figurant le saint en orante et un donateur, ainsi que deux saints dans des médaillons (d'après Ouspenski).
2. Salonique, Saint-Démétrios : mosaïque figurant la Vierge avec l'Enfant, entourés de deux anges, saint Démétrios recommandant un donateur et quatre saints anonymes (d'après Ouspenski).

PLANCHE XLIX.

1. Salonique, Saint-Démétrios : mosaïque figurant le saint devant une donatrice, la Vierge Marie et quatre saints et saintes dont sainte Pelagie (d'après Ouspenski).

2. Salonique, Saint-Démétrios : mosaïque figurant saint Étienne, de l'église devant le saint et le Christ (7) dans un médaillon (d'après Ouspenski).

PLANCHE L.

1. Salonique, Saint-Démétrios : mosaïque figurant le saint entre un évêque et un haut fonctionnaire (d'après Ouspenski).
2. Baoult, Chapelle 28 : les saints Cosme et Damien, ainsi qu'un ange, sur une fresque du mur devant l'abside (Clédal).

PLANCHE LI.

1. Naples, Basilique de la cathédrale : marbre encastré sur une mosaïque où se voient (d'après Wilpert).
- 2 et 3. Naples, Catacombe San Gaudioso : deux figures devant la croix, deux anges devant une croix surmontée d'un ange, sur un fond de vagues (d'après *Atti III congresso int. arch. crist.*).
3. Rome, Catacombe Saint-Pierre : les saints Nélus et Pyrrhus à côté d'une croix (d'après Wilpert).

PLANCHE LII.

- 1 et 2. Rêta Sous-jede du Mont-Nébo (Palestine) : pavement en mosaïques derrière l'autel ; temple de *Abraham* et animaux destinés au sacrifice en l'honneur de l'apôtre *Itô arch. crist. et Palest. Explo. Arch.*
3. El-Monassat (Tunisie) : pavement en mosaïques derrière l'autel : croix et Evêque dans un médaillon (d'après *Atti III congresso int. arch. crist.*).

PLANCHE LIII. Baoult. Fresques dans les parties hautes de deux chapelles. — 1. Chapelle 32 : anges et saints en orantes.

- 2. Chapelle avec coupole : saints dans des médaillons fixés dans les tringles d'angle et les petits pendentifs (Clédal).

PLANCHE LIV.

1. Baoult, Chapelle 28 : la Vierge avec l'Enfant et deux anges, sur une fresque de la niche centrale (Clédal).
- 2 et 3. Baoult, Chapelle 46 : vision d'Esdras et apôtres, sur la fresque de l'abside (Clédal).

1 et 2 Brouil, Chapelle (N) : vision du Pantocrator, avec Melchisédech, sur la fresque de l'abside (Clédut).

1. Bassot, Chapelle 17 : la Vierge orante et les apôtres, sur la fresque de l'abside (Clédut).
2. Bassot, Chapelle 46 : la Vierge orante et les apôtres, sur la fresque de l'abside (Clédut).

1. Basault Chapelle 12 - les prophètes Ézéchiél et Daniel en costume iranien, sur une fresque (Clédala).
2. Doutra Synagogue - Ézéchiél en costume iranien sur une fresque (l'apôtre Gervais R. A.).
3. Basault Chapelle 43 - Ézéchiél en costume iranien sur la fresque de l'abside (Clédala).

1. Baoult. Une chapelle (42 ?). Adam, Absalon, saint Matthieu et d'autres personnages, sur une fresque (Citélat).
2. Sarguis (Égypte). Une chapelle : Vierge allaitant, deux anges, saints lieux et masques (personnification des vertus), sur la fresque de l'abside (d'après Guillel)

1. Saqqara. Une chapelle, saints égyptiens et donateur, sur une fresque (d'après Quibell).
2. Boudi. Chapelle 51 saints locaux trônant, d'autres saints et un donateur. Visitation, Visitation, Fuite en Égypte, Nativité, sur une fresque (Gledat).

1. Kiev. Musée, icône à l'encadré des saints Serge et Bacchus, avec une image du Christ (d'après Petrov).
2. Narek, Eglise Spas-Nereditsy: Sainte-Face sur une fresque (d'après Miasodov).
3. Abou-Girgh près d'Alexandrie: martyr anonyme sur une fresque d'un couteur (d'après Dölger).

PLANCHE LXL. Ampoules de Terre Sainte. 1 à 5. A Monza (jubil.
Hautes Études). — 6. A Bobbio (d'après *Hic. arch.*
crat.).

[illegible]

Plaque LXXXI. 1. Église de saint Symeon Stylite, saint, figure
[d'après Bull. *Et. Orientales*]. — 2. Église de saint
Symeon Stylite, 1. Église [d'après Bull. *Et. Orientales*].
3. 4 et 5. La Vierge Marie avec deux saints Symeon
[d'après Koudakoff]. — 6. La Vierge assise sur le
reliquaire d'ivoire sur son tronc, sur Musée de Florence
[d'après Koudakoff]. 7 et 8. Annonciation avec images de
sainte Thècle et saint Menas [d'après Koudakoff].

1. Pome. Therapie system de Januare. Abide centrale de la basique avec emplacement de reliquaire d'après Gaudery.
2. Kalyden (Etude). Révision L'antiquaire : le reliquaire d'après Puygès, Poulsen et Wharwell.
3. Apante. Reliquaire dans l'atmosphère de l'après (Après Mayenne).
4. Salome. Table illustrée à Kalyden d'après Beck et Salome.

PLANTAE LXV. Reliquiae. — 1. Musée de Varna (Bulgarie). — 2. Musée de Salanika (d'après D. gree). — 3 et 4. Musée de l'Ermitage, provenant de Chermakou en Crimée (d'après Semm. Koudakov).

1. Aix-la-Chapelle. Trésor de la cathédrale, reliquaire (d'après Sierzygowski).
2. Musée Sacro du Valim, Reliquaire provenant de l'Afrique du Nord (Alinari).

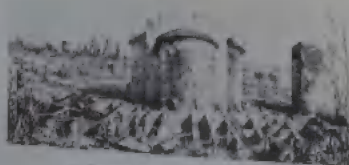
PLANCHE LXVII. Pyxide en ivoire, au British Museum : martyre
de saint Ménas (phot. du Musée).

PLANCHE LXVIII. Autres reliefs sur la même pyxide : fidèles en prière devant saint Ménas (même provenance).

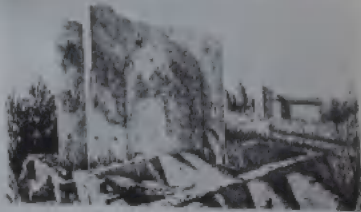
Plaque LXIX. *Bas-relief en terre cuite, représentant saint Pierre et le saint Paul, sur le sarcophage de Juvénat (d'après Gachet).*

Plaque LXX.

1. *Bas-relief à la cathédrale de Trèves : translation d'un reliquaire (d'après Haefelin).*
2. *Sarcophage en terre cuite au Musée des Thermes (d'après Wilpert).*
3. *Bas-relief d'un reliquaire, à saint-Nazaire, Milan (d'après Mon. Piot).*



1. *Bas-relief en terre cuite, représentant saint Pierre et le saint Paul.*



2. *Bas-relief en terre cuite, représentant saint Pierre et le saint Paul.*



3. *Bas-relief en terre cuite, représentant saint Pierre et le saint Paul.*



Temple of Solomon in Jerusalem - View of Exterior



Temple of Solomon in Jerusalem - View of Interior



Temple of Solomon in Jerusalem - View of Holy of Holies



1. Mausolée d'Oronté. Mausolée d'Oronté. 2. H. F. 1. ab. Oronté. Mausolée d'Oronté. 3. H. F. 1. ab. Mausolée d'Oronté. 4. H. F. 1. ab. Mausolée d'Oronté.



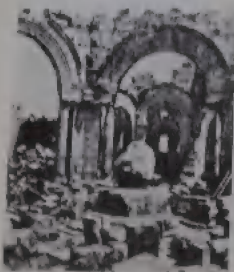
1. et 2. H. F. 1. ab. Deux mausolées polygones.



1. Constantinople. Kalender Deyani.



2. Ezer. St. George.



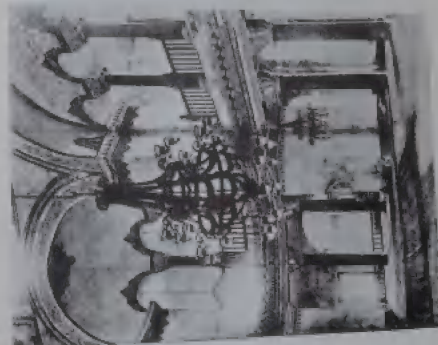
3. Kasser-Simon. Octogone et base de la colonne de saint Sébastien.



4. El-Pharygch (Oltipacum, Egypte). Basilique vue sur la colonne.



5. Basilique de Yvrai.



6. Constantinople. Basilique de Constantin.



1. Zoroastrian Church, Eghis, 6. priam, reconstruction. 2. An. Ghossein.
Eghis, 6. priam. 3. Baroque, Mansab in Galla Pinciana.



1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.

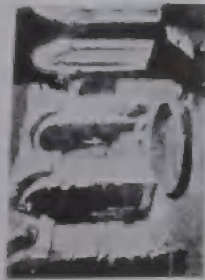
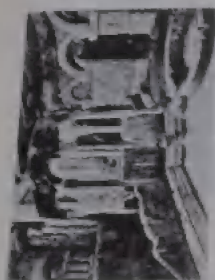
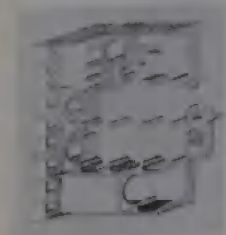
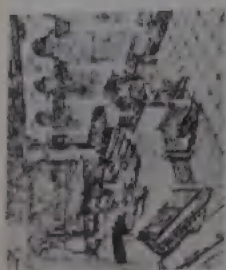


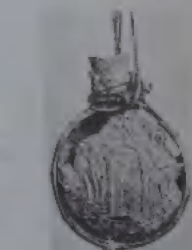
Fig. 15. Salomon. Eglise St. Denis. Front (vue de la croix).



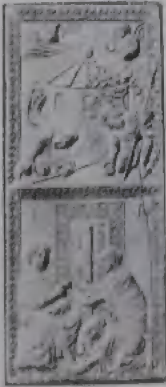
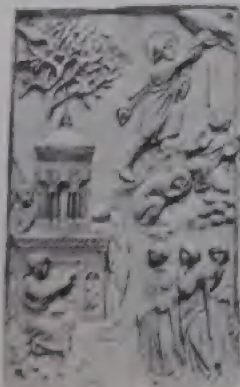
Fig. 16. Salomon. Eglise St. Denis. Front (vue de la croix).



0 — — — — — 1. *Pyro-Parasitoides*. Chaine de la bruyère. N. 1. — Rouen. Trous des insectes dans le bois.
2. *Pyro-Parasitoides*. Chaine de la bruyère. N. 1. — Rouen. Trous des insectes dans le bois.



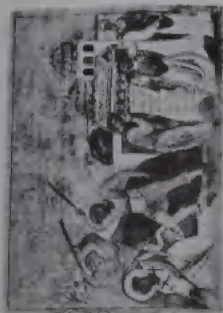
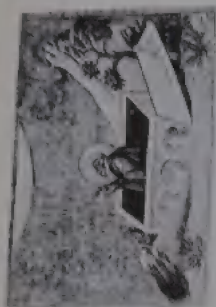
1. $\eta \in \mathcal{T}(\mathcal{H})$ is a \mathcal{K} -operator. \Rightarrow \mathcal{H} is a Hilbert space.



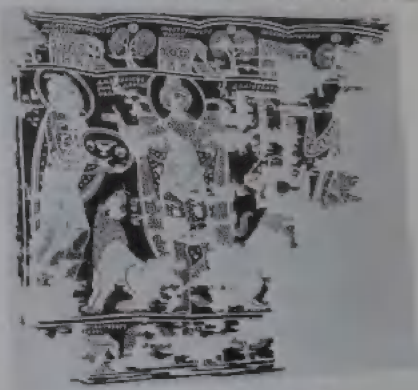
— Le Saint-Esprit descendant sur la Vierge — Brevet, Mame, — Musée de Munich
 à l'Écl. Tournier, Milan



— Le Saint-Esprit descendant sur la Vierge — Brevet, Mame, — Musée de Munich
 à l'Écl. Tournier, Milan



Pratiquer Châlonais, Beld de Masson. Au reliquaire de la Croix à Beffes - n. 3. Ménologe de Beld II Beld. Volume Sacralogues
et sacralogues Châlonais ou Beld Lapez et Beldais des saints sacralogues à l'Ance. Livre d'Évangiles et Belds. Belds. Belds. Belds.

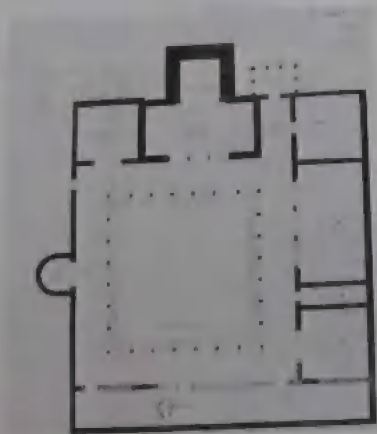


1. *Peritoma doria* (Lund) de mariposa, nativitat: Sta. Filomena, 25 d'octubre. Muntanyes, Santa

© 1999 by Kluwer Academic Publishers. Printed in the Netherlands.

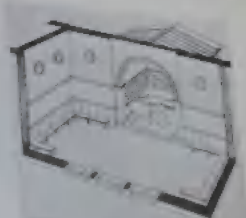


(1)

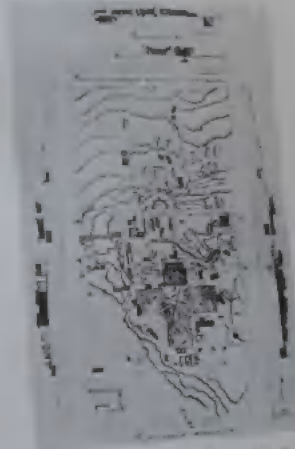


(2)

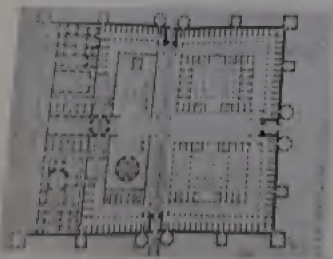
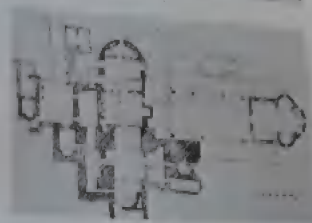
et s. Kalypso (Kalydon) Heron.



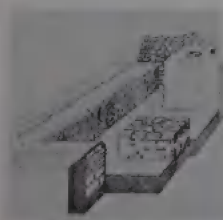
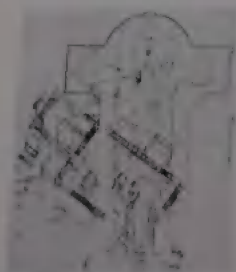
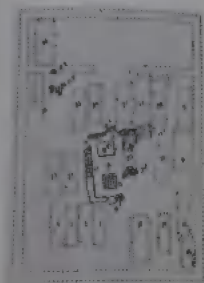
Kalypso (Kalydon) Heron, section view.



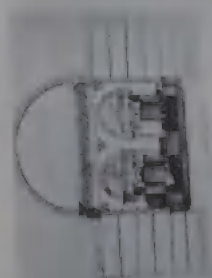
Kalypso (Kalydon) Heron, plan view.

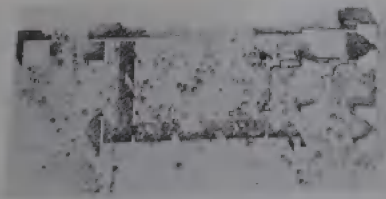
[illegible]

c. Propriétés. Les anneaux (dérivés) de Thomsen \mathcal{C}_n et \mathcal{N}_n des anneaux relatifs \mathcal{C}_n et \mathcal{N}_n sont des anneaux de Krull. Le noyau d'un homomorphisme d'anneaux est un idéal premier.

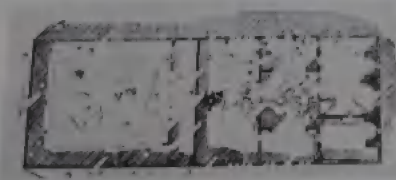


1. Hous (Spiral) Marasol... a. 5.13 4. Best Families with la cathédrale - l'ensemble
des constructions au centre intérieures, le martyre pour l'effort. Les autres des deux
tables sources

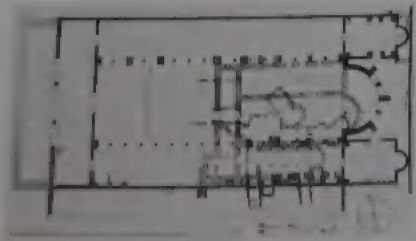
[illegible]



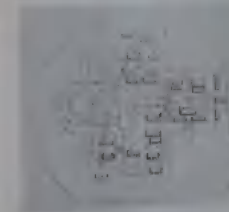
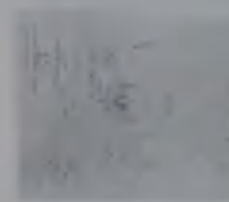
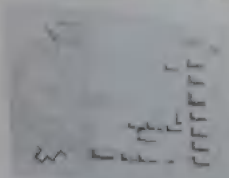
1. Basilica S. Giovanni Evangelista



2. Basilica S. Giovanni Evangelista

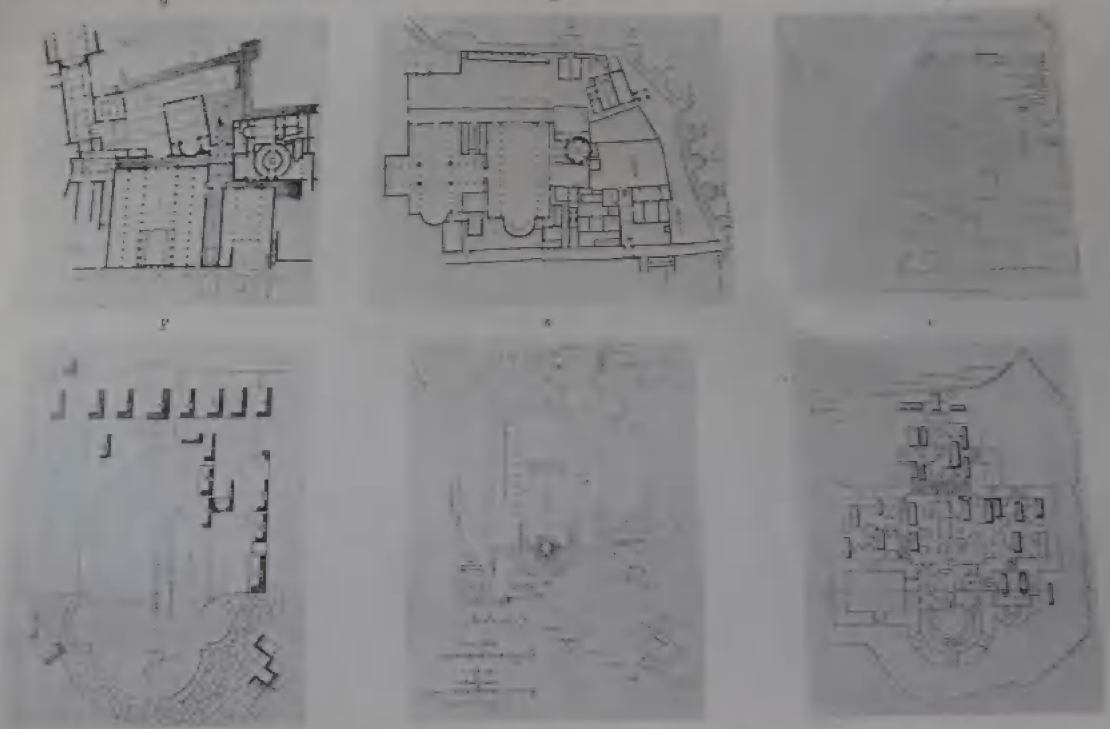


3. Basilica S. Giovanni Evangelista



1. Basilica S. Giovanni Evangelista - Ravenna - Exterior - Main facade - 2. Basilica S. Giovanni Evangelista - Ravenna - Interior - Nave - 3. Basilica S. Giovanni Evangelista - Ravenna - Exterior - Side facade - 4. Basilica S. Giovanni Evangelista - Ravenna - Interior - Nave - 5. Basilica S. Giovanni Evangelista - Ravenna - Exterior - Main facade - 6. Basilica S. Giovanni Evangelista - Ravenna - Interior - Nave - 7. Basilica S. Giovanni Evangelista - Ravenna - Exterior - Side facade - 8. Basilica S. Giovanni Evangelista - Ravenna - Interior - Nave

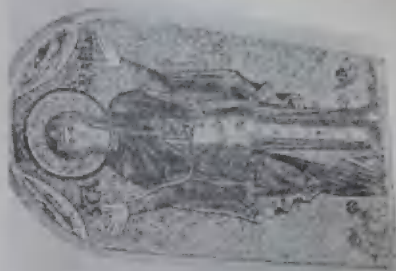
1 & 2. Choroque. 3. Ancienne Cathédrale. Basilique Ouest. Eglise Sud-Est. Eglise au centre. 4 et 5. Eglises épiscopales à Salome et à Djemila.



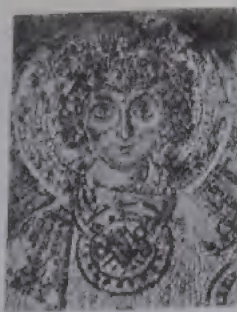


Saint-Georges. Église de Constantinople. Image du saint.

St. George



St. George. Église de Constantinople. Image du saint.



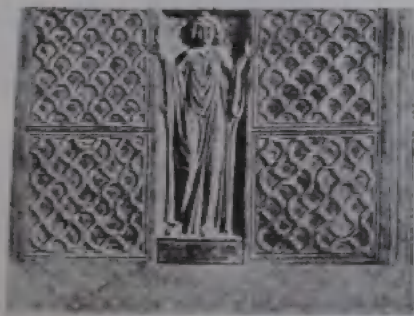
1. Eglise St-Denis. Image de St-Serge.
2. Eglise St-Georges. Image de St-Odysseus.



3. Eglise St-Georges. Image de St-Odysseus.
4. Eglise St-Georges. Image de St-Odysseus.
5. Eglise St-Georges. Image de St-Odysseus.



16. Bâle. Conventuel. Mosaïque. La Vierge avec l'Enfant.



17. Bâle. Basilique Saint-Marc. Mosaïque d'un saint, entouré des bordures de la nef.



18. Bâle. Basilique Saint-Marc. Mosaïque de la Vierge avec l'Enfant.



1. Basile Constantinien de Basileide. Fresque (mosaïque) de la Basilique de St. Sophia à Constantinople. — 2. Basil. Constantinien. Fresque de la Basilique de St. Sophia à Constantinople.



Une des fresques de la Basilique de St. Sophia à Constantinople. — 2. Basil. Constantinien. Fresque de la Basilique de St. Sophia à Constantinople.



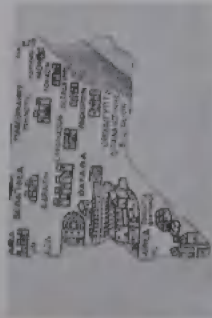
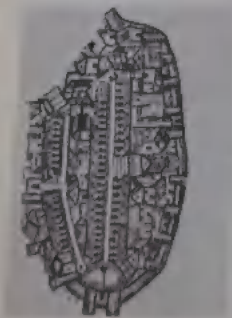
1. Médaille de Saint Julien, évêque de Nîmes, évêque de Saint-Victor.



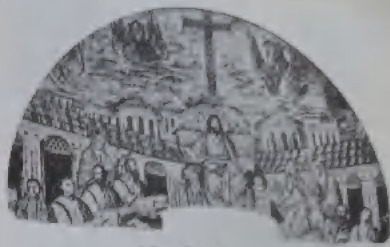
2. Mosaïque de Saint Julien, évêque de Nîmes, évêque de Saint-Victor.



3. Mosaïque de Saint Julien, évêque de Nîmes, évêque de Saint-Victor.



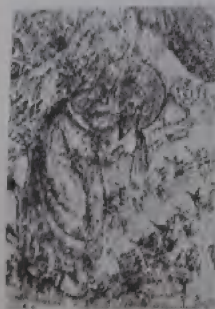
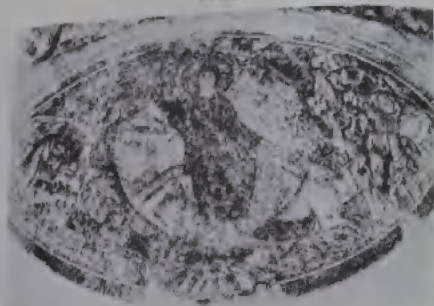
1. 2. 3. 4. Eglise de la Multiplication des Pains et Pâques
général-religieuse et monastique



5. Eglise des Pénitents (S. Pierre)



6. El-Bogwan (Egypte) Coupe d'un anneau



Salomon et Hiram Phœnix. Manuscrit de Calixte. 1. c. Enroule. Vigne d'Enroule.
2. 1. c. Enroule. 1. c. Enroule et son personnage enroule.



Ravenna. St. Apollinaire in Classe. Abbat.



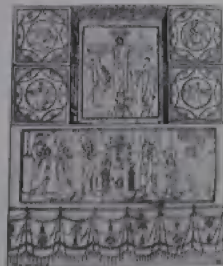
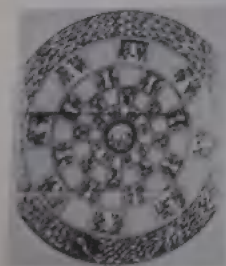
Mont-Saint. Manuscrit St. Calixte. Abbat.



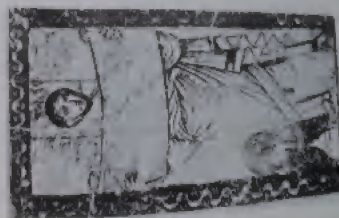
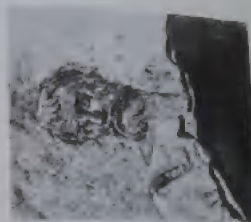
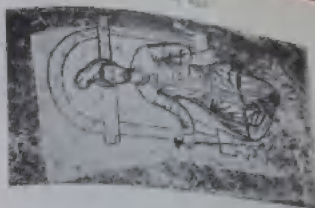
1. Rome, Mosaïque de l'abside des Sts Cosme et Damien. 2. Ravenna, Mosaïque de l'abside de St Vital.



Rome, Mosaïque de l'abside des Sts Cosme et Damien. 2. Ravenna, Mosaïque de l'abside de St Vital.



1. 114. Peinture des saints en la chapelle de monastère St-Pierre, à Gagno.
2. Peinture de la vie de la Reine Marie d'Anjou, à St-Martin-Auray, Rouen.



3. Peinture de la vie de la Reine Marie d'Anjou, à St-Martin-Auray, Rouen.
4. Peinture de la vie de la Reine Marie d'Anjou, à St-Martin-Auray, Rouen.

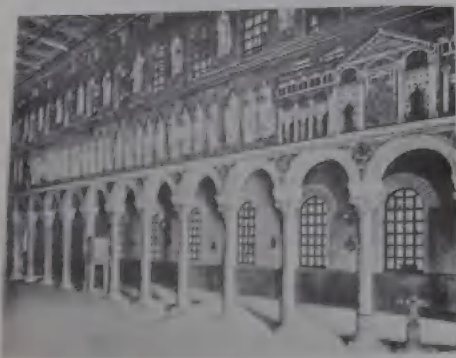


Fig. 1. Basilica di Santa Maria della Spina, la facciata principale
dal tempio. Firenze, 1910.

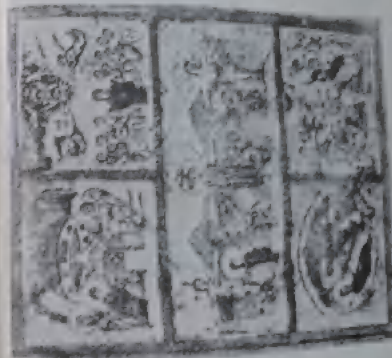
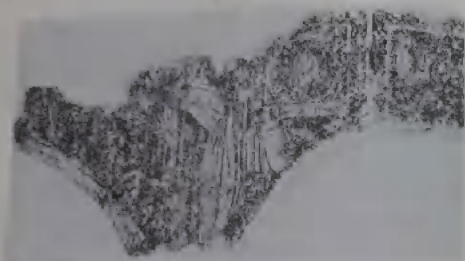


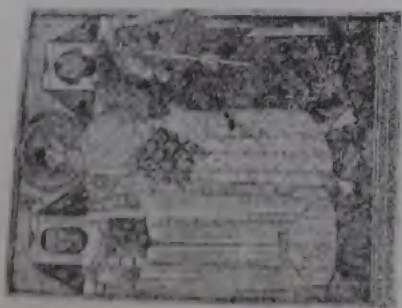
Fig. 2. Basilica di Santa Maria della Spina, la facciata principale
dal tempio. Firenze, 1910.



© J. Salmeron, D. Delacour. Tous droits réservés des monnaies du collécteur gracieux.



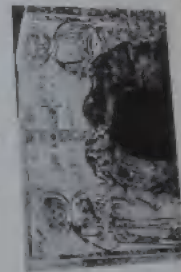
3 et 4. Solonopse. St. Démétrios. Deux fragments des analyses de différents points.

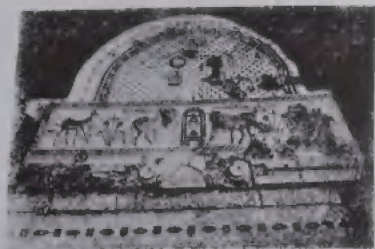


Epitaph of the House of the Virgin Mary. The relief sculpture is a reproduction of the original.



Epitaph of the House of the Virgin Mary. The relief sculpture is a reproduction of the original.





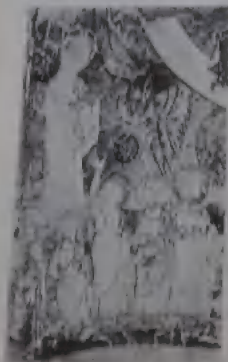
Peintures en gouache sur plâtre de l'arté. - a et b, Râs Sâgâ près du Mont-Nébo.
Ouvrière de la Vierge - L. El-Moussaï (Tunisie).



Peintures en gouache sur plâtre de l'arté. - c et d, Râs Sâgâ près du Mont-Nébo.



1. Basilica, Chiese di San Vitale, Ravenna, dove la chiesa è costruita.



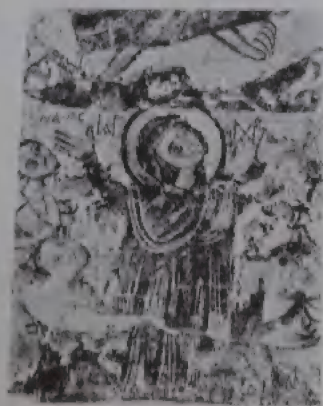
2. Basilica, Chiese di San Vitale, Ravenna, dove la chiesa è costruita.



Basilica, Chiese di San Vitale, Ravenna, dove la chiesa è costruita.



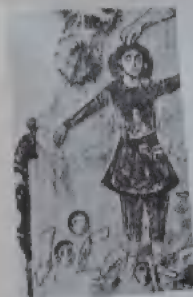
1. Basile, Chapelle 15. La Vierge dans l'abside.



2. Basile, Chapelle 16. La Vierge dans l'abside.



3. Basile, Chapelle 17. Basilique et Palais.



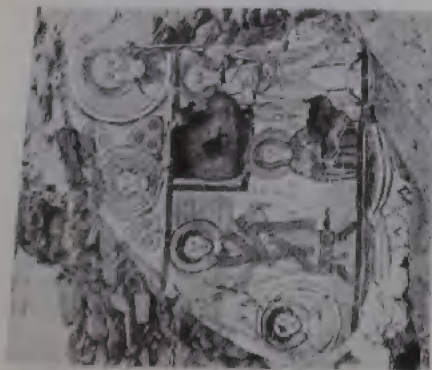
4. Drou, Symeon, Basilique.



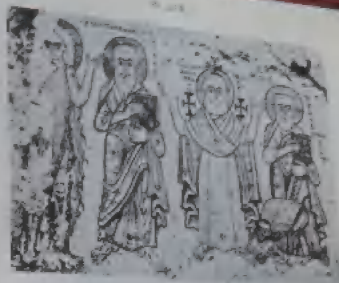
5. Basile, Chapelle 18. Basilique et Palais.



Figure 1



Leur chargeable à l'impôt est de 100 millions de francs.



1. *Thymus* *Salvia* *Hypericum* *Stachys* *Origanum* *Urtica* *Chenopodium*



2. Baudouin, Clapette et Savary loc. cit. Enfants de lieux.



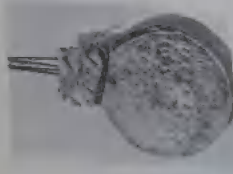
1. Icône des saints Serge et Bacchos: près de Simi. Musée de Paris.



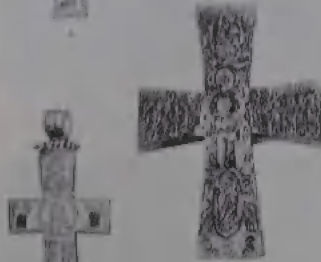
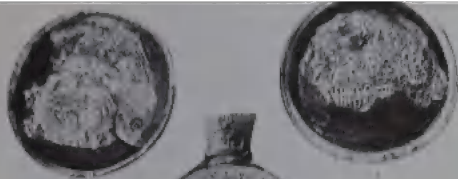
2. Sainte Patre. Fresque à Spas Nereulitsy près de Novgorod.



3. Marc et anonyme. Fresque à Abou Gorgeh près d'Alexandrie.



Ampoules provenant de Terre Sainte. - B. à Mons. - C. à Reims.



1. 1. 1. Angoulême (palmier) - 1. 1. 1. à Bédouin - 1. 1. 1. à Mouton - 1. 1. 1. à la Vierge et au saint
1. 1. 1. à la Vierge et au saint - 1. 1. 1. à la Vierge et au saint - 1. 1. 1. à la Vierge et au saint
1. 1. 1. à la Vierge et au saint - 1. 1. 1. à la Vierge et au saint - 1. 1. 1. à la Vierge et au saint



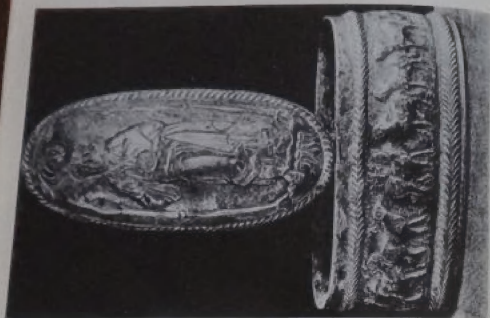
1. 1. 1. à la Vierge et au saint - 1. 1. 1. à la Vierge et au saint - 1. 1. 1. à la Vierge et au saint
1. 1. 1. à la Vierge et au saint - 1. 1. 1. à la Vierge et au saint - 1. 1. 1. à la Vierge et au saint
1. 1. 1. à la Vierge et au saint - 1. 1. 1. à la Vierge et au saint - 1. 1. 1. à la Vierge et au saint



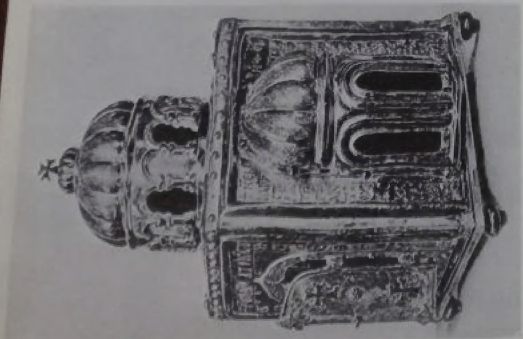
1. Rome. Temple cyrien du Janicule, emplacement du reliquaire. - 2. Reliquaire provenant de Kalydon. - 3. Aquino. Reliquaire dans l'abside. - 4. Table funéraire provenant de Saline.



Reliquaires : 1. Musée de Vienne (Belgique). - 2. Musée du Vatican. - 3 et 4. Musée de l'Évêché, pour la Charente.



1. Reliquaire pour d'Alsace au Musée de Vienne.



2. Reliquaire à la Cathédrale d'Alsace-Chapelle.



Pyxide en ivoire, au British Museum. Sculpture de saint Pierre.



Psyche en ivresse, au British Museum. Fidèles en prière devant saint Nino.

Pl. LXVIII



Rome. Grèce. Vierge. Sarcophage de Justin. Bas-relief de saint Paul et de saint Pierre.

Pl. LXIX



1. Ivoire à Tèves. Translation d'une relique



2. Sarcophage au Musée des Thermes.



3. Couverture d'un reliquaire. Milan. St-Nazaire.